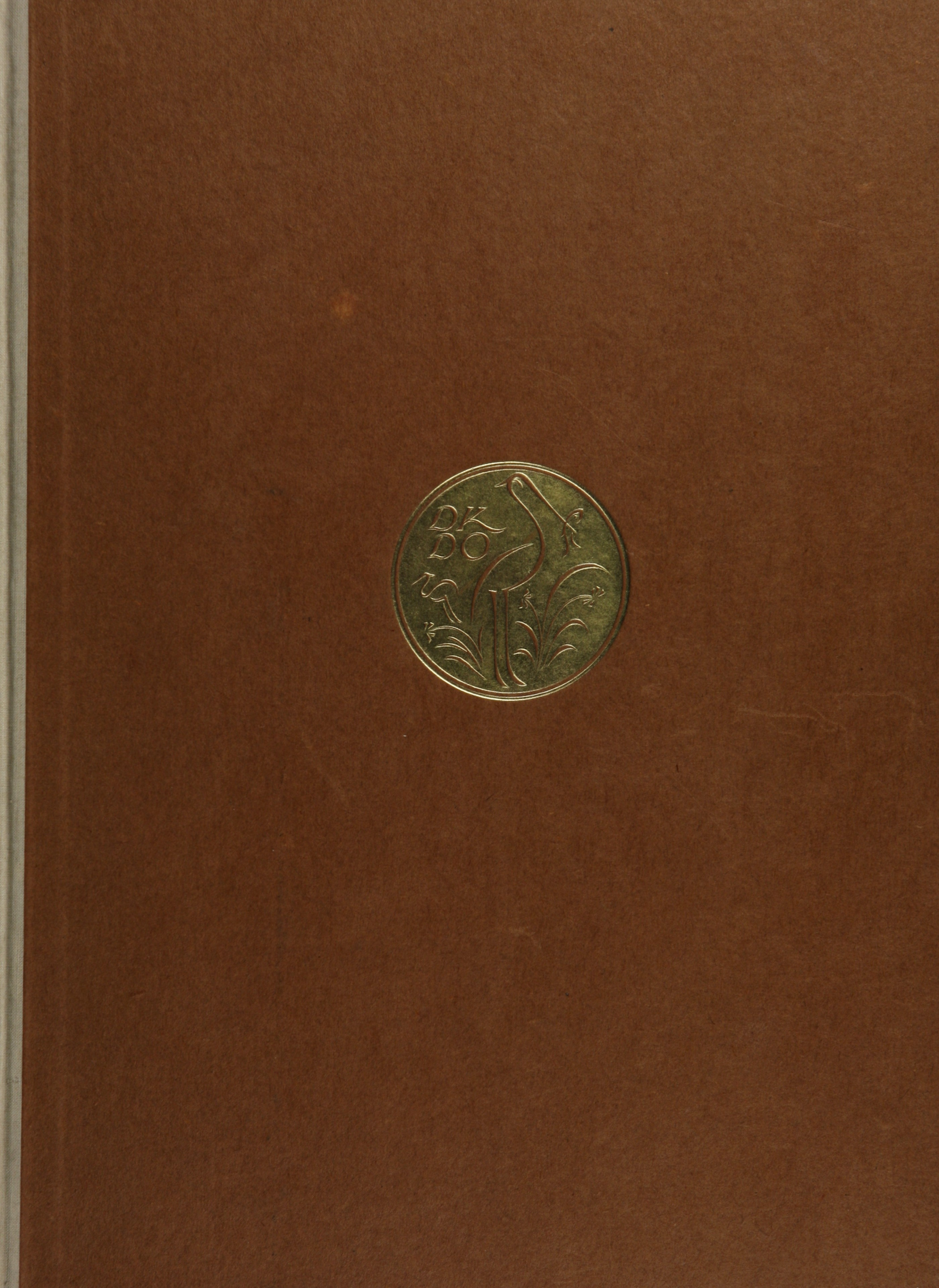

DK
DO

I. Edward Kiev

Judaica Collection



The Gelman Library





DIE KUNST DES ALTEN PERSIEN

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILLIAM COHN

BAND V

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

DIE KUNST DES ALTEN PERSIEN

VON

FRIEDRICH SARRE

MIT 150 TAFELN UND 19 TEXTABBILDUNGEN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN
1922

Den persischen Freunden
und den Freunden persischer Kunst

Vorwort

> Les Iraniens, pareils en ceci à leurs parents scandinaves et germains, n'ont pas eu l'intention spontanée en matière d'art. Ni sous les Achéménides, ni sous les fils d'Arsace, ni plus tard sous les Sasanides, ni même aux époques musulmanes, la Perse n'a possédé un style qui fût originairement à elle, mais elle a très bien su s'emparer du goût assyrien, du goût indien, du goût grec et romain, et donne à ces emprunts un caractère à elle propre. C'est ce qui a constitué son originalité. Cte de Gobineau

Das alte Persien nennen wir den ersten von den beiden Abschnitten, in welche die Geschichte Persiens zerfällt. Er reicht von der Mitte des VI. vorchristlichen bis zur Mitte des VII. nachchristlichen Jahrhunderts, von Kyros dem Großen, dem Gründer des achämenidischen Königtums und der persischen Weltherrschaft, über die Partherzeit bis zum Untergang des Sasanidenreiches und zur Unterwerfung des Landes unter den Islam. Das der Lehre Zoroasters folgende alte Persien umfaßt zwölf Jahrhunderte; ungefähr die gleiche Zeit ist seit der Eroberung des Landes durch die Araber bis zur Gegenwart verflossen. Die Kunst eines Landes im Verlauf einer Periode von zwölf Jahrhunderten in der durch die Buchfolge „Die Kunst des Ostens" gebotenen Beschränkung und mit Rücksicht auf einen weiteren Leserkreis, aber trotzdem in einer den Forderungen wissenschaftlicher Arbeit genügenden Form zu behandeln, ist keine leicht zu lösende Aufgabe. Zieht man jedoch die besonderen Verhältnisse, die für die geistige Entwickelung der Landschaft, um die es sich hier handelt, für die Entwickelung ihrer Kultur und Kunst von alters her bestimmend gewesen sind, in Betracht, so durfte trotzdem der Versuch gewagt werden.

Das allseitig von hohen Gebirgszügen umschlossene iranische Hochland nimmt innerhalb der vorderasiatischen Landschaften eine Sonderstellung ein. Zwischen dem Kaspischen Meere und dem turanischen Tieflande im Norden, dem persischen Golf und indischen Meer im Süden, zwischen den Tälern des Indus und des Tigris im Osten und Westen gelegen, hängen seine Randgebirge

nur an zwei Stellen mit den Nachbargebieten zusammen: im Nordwesten mit dem armenischen Hochlande und im Nordosten mit den zentralasiatischen Gebirgsketten. Zu dem eigentlichen Asien, das streng genommen erst jenseits des Indus und des Pamir, des Daches der Welt, beginnt, gehört Iran, was nicht scharf genug betont werden kann, kulturell noch nicht; es bildet vielmehr die Brücke, zwischen ihm und dem Mittelmeergebiete Vorderasiens. Diese eigentümlich isolierte und doch von der Umwelt nicht ganz getrennte Lage ist für das Land von ausschlaggebender Bedeutung gewesen, hat die Entwickelung seiner Geschichte bis in die Gegenwart hinein bestimmt und ihr einen ganz besonderen Charakter verliehen. Erst verhältnismäßig spät politisch erwacht und unter dem Perser Kyros zur Einheit gelangt, hat Persien, wie man seitdem das iranische Hochland nennt, sich durch zweiundeinhalb Jahrtausende mit geringen Unterbrechungen seine Einheit und Unabhängigkeit bewahrt, hat es sich, eine bemerkenswerte Tatsache, sogar die monarchische Staatsform bis zur Gegenwart erhalten. Zwar haben Alexander und der Hellenismus, die Araber und der Islam, die Mongolen unter Dschingiskhan und Timur, Russen und Engländer für kürzere oder längere Zeit die Unabhängigkeit des Landes erschüttert, zwar haben die von Zentralasien über die iranische Brücke flutenden Völkerwellen die Rassenreinheit der ursprünglich arischen Bevölkerung gemindert; trotzdem hat Persien alle diese Hinderungen überwunden und sich stets wieder zu seiner Eigenart und Geschlossenheit zurückgefunden.

Dasselbe Bild zeigt die persische Kunst. Die unter Anlehnung an Assyrien, an andere Gebiete Vorderasiens und an Ägypten entstandene und doch zu einer ganz bestimmten Eigenart entwickelte Kunst der Achämeniden hat der Hellenismus der Diadochen- und Partherzeit nicht zu vernichten vermocht; im Herzen des Landes, in der Persis, erhielten sich die künstlerischen Traditionen, um dann in der Epoche der Sasaniden zu neuer Blüte wieder aufzuleben.

Und wie die Kunst der Sasanidenzeit mit der der Achämeniden eng verknüpft ist und sich aus ihr entwickelt hat, so leben diese Traditionen auch in der zweiten großen Epoche der persischen Geschichte, der islamischen, weiter. Firdusis Königsbuch hält die Erinnerung an die alte Macht und Herrlichkeit wach. Sagen und Märchen, wie die sasanidischen Königsgeschichten von Khusrau und Schirin und von Bahram Gor, die Taten Rustems werden mit den Denkmälern aus der „Heldenzeit Irans“ verknüpft und bewahren diese auch in dem als „bilderfeindlich“ verschrienen Islam vor Zerstörung und Untergang. Der

mittelalterliche Töpfer von Rages schmückt seine Geräte mit Figuren und Szenen, die den Reliefs des alten Persien entlehnt sind, und noch im 19. Jahrhundert ahmen Feth Ali Schah und Nasreddin Schah jene Skulpturen des Altertums nach und lassen sich in einer dem sonstigen modernen Orient vollständig unbekannten Ruhmessucht, umgeben von ihrem Hofstaat, an den Felswänden in der Nähe ihrer Hauptstadt verewigen.

Aber von den Kunstäußerungen der islamischen Epoche wird in dem vorliegenden Buche nur so weit die Rede sein, als sich die sasanidische Formensprache während der ersten Jahrhunderte der Hedschra, vor allem auf dem Gebiete der Kleinkunst, vielfach noch fast unberührt erhalten hat. Wir betonen dieses bis in die Gegenwart reichende Nachleben der altpersischen Kunst nur als Beispiel für die Stärke der künstlerischen Tradition auf persischem Boden. In unserer Arbeit handelt es sich um das vorislamische Persien, dessen Denkmäler und künstlerische Entwickelung in kurzen Strichen unter stetem Hinweis auf die erläuternden Tafeln und Abbildungen vorgezeigt werden sollen. Um die fortlaufende Schilderung nicht zu beschweren, geben wir für den wissenschaftlich interessierten Leser in einem besonderen Abschnitte eingehenderes Studium ermöglichende Hinweise auf die Literatur unter Hinzufügung von erklärenden Bemerkungen zu den Tafeln.

Was nun diese Literatur betrifft, so sind es ungefähr seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts vor allem deutsche und französische Forscher gewesen, neben ihnen Engländer und Russen, die durch ihre Veröffentlichungen die Kunst des alten Persien, die Felsreliefs, die Denkmäler der Baukunst und kunstgewerblichen Schaffens näher bekannt gemacht haben. Wir weisen, um wenigstens die wichtigsten zu nennen, auf die Arbeiten von Dieulafoy, Flandin und Coste, de Morgan und Texier, von Curzon, Dalton und Smirnoff, von Andreas und Stolze, Lessing und von Falke, Herzfeld und dem Unterzeichneten hin. Meist handelt es sich um umfangreiche, zum größten Teil vergriffene und schwer zugängliche Tafelwerke, die sich auf bestimmte Denkmäler-Gruppen beziehen. Was bisher fehlt, ist eine bescheidenere, aber mit einem ausreichenden Abbildungsmaterial versehene, zusammenfassende Behandlung der vorislamischen persischen Kunst, und diesem Mangel soll das vorliegende Werk abhelfen.

Der Verfasser hat einen großen Teil der altpersischen Denkmäler gesehen und aufgenommen; er stand mehr als einmal vor dem Felsen von Bisutun und auf der Terrasse von Persepolis, der sich wohl keine andere Ruinenstätte der alten

Welt an Größe und Schönheit vergleichen kann; er kennt die eindrucksvollen sasanidischen Reliefs im Westen und Süden des Landes.

Eins der Ergebnisse von zwei längeren Forschungsreisen waren die mit Ernst Herzfeld herausgegebenen „Iranischen Felsreliefs“, zu denen der Verfasser die Tafeln und die Untersuchung der sasanidischen Denkmäler beisteuerte. Ein großer Teil der Abbildungen des vorliegenden Buches sind Originalaufnahmen des Verfassers, von denen viele schon in jenem Werke veröffentlicht wurden, andere hier zum ersten Male wiedergegeben werden.

Den Studienreisen folgte während des Weltkrieges ein längerer Aufenthalt im westlichen Persien. Eine eingehendere wissenschaftliche Betätigung kam in diesen, größeren Zielen gewidmeten Jahren nicht in Frage, aber sie trugen dazu bei, die Liebe zu dem Lande und die Achtung vor seiner vaterlandsliebenden und sich ihrer großen Vergangenheit bewußten Bevölkerung zu vertiefen; auch weiß der Verfasser, daß die vor kurzem wieder aufgehobene schwarze Liste, die auch ihm für zehn Jahre die Rückkehr verbot, nicht auf persische Veranlassung erfolgt war. Und so sei dieses Buch, das sich bemüht, in knappem Rahmen einen Begriff von der Größe und Einheit altpersischer Kunst zu geben, den in guten und bösen Tagen, im Krieg und Frieden bewährten persischen Freunden in Dankbarkeit gewidmet.

Neubabelsberg, im Dezember 1921

FRIEDRICH SARRE

DIE KUNST DES ALTEN PERSIEN

DIE PERSISCHE KUNST
DER ACHÄMENIDENZEIT

550—331 v. Chr.

I

Die achämenidische Kunst ist die jüngste des alten Orients. Sie umfaßt nur zwei Jahrhunderte und beschränkt sich in dieser kurzen Zeit, von der Mitte des VI. bis zur Mitte des IV. vorchristlichen Jahrhunderts, auf das persische Hochland und sein westliches Randgebiet. Ohne Bedeutung für die künstlerische Entwicklung im Abendlande, hat sie anscheinend auch in Persien ihre Rolle ausgespielt, als aus dem die Achämenidenzeit füllenden Kampfe zwischen den Persern und Griechen diese als Sieger hervorgegangen waren, und Alexander der Große dem Hellenentum die Pforten des Orients weit geöffnet hatte. Mit dem Untergange der Achämeniden mußte auch ihre Kunst vorläufig erlöschen; war sie doch die ureigene Schöpfung dieses Königsgeschlechts, eine Hofkunst im wahrsten Sinn des Wortes, keine Volkskunst. Und so ist es nur natürlich, daß sich auch ihre Denkmäler auf die Königssitze beschränken, auf Pasargadae, Persepolis und Susa. Diese achämenidischen Residenzen sind in Ruinen erhalten oder durch Ausgrabungen erforscht, während die persischen Denkmäler von Egbatana, Babylon und anderer Hauptstädte noch der Untersuchung harren.

Ein Zusammenhang mit den Denkmälern früherer Zeit auf iranischem Boden fehlt natürlich nicht ganz. Die Struktur des Landes, die Randgebirge mit ihren senkrecht abfallenden Felswänden, vor allem der Zagros im Westen, forderten schon in früher Zeit zum Anbringen von Reliefs auf. Wir kennen solche schon aus der Wende vom III. zum II. Jahrtausend in den drei Bildern der Lullu-Könige von Serpul, die jüngst ebenso wie die aus dem IX. bis VII. Jahrhundert stammenden Felsreliefs medischer Fürsten und frühe Felsengräber eingehend untersucht worden sind (H T). Diese Monumente sowohl wie die Architekturdenkmäler der medischen Periode, von deren silbernen und goldenen Holzsäulenbauten sowie von den Befestigungen mit mehrfarbigen Zinnen wir nur durch den Bericht von Polybius über Egbatana etwas wissen, haben ohne Zweifel die Kunst der Achämenidenzeit beeinflußt, ohne daß wir dies genauer nachweisen können. Wir spüren ferner Zusammenhänge mit der hettitischen und vor allem mit der ihren Grundstock bildenden assyrisch-babylonischen Kunst, mit den lykischen Felsgräbern und mit anderen kleinasiatischen Denkmälern, auch mit der damals

bereits hoch entwickelten griechisch-altionischen Kunst; wir sehen direkte oder durch Phönizien vermittelte Entlehnungen aus Ägypten. Aber trotz des Fehlens eigener Kunsttypen und Stilformen muß die altpersische als eine in sich geschlossene Kunst betrachtet werden, und zwar als der Ausdruck des unumschränkten achämenidischen Königtums. Hoheit und Macht des Königs der Könige ist, wie man mit Recht gesagt hat, der einzige Gedanke, der sie durchzieht. Diesen Charakter zeigen die weitläufigen, für das umständliche Hofzeremoniell mit seinen feierlichen Audienzen, für das Gepränge der Garden und Hofbeamten und der tributbringenden Gesandtschaften berechneten Säle und Hallen der Paläste; diesen Charakter zeigen die Reliefs, die den eindrucksvollen Schmuck der Palastarchitektur, der Königsgräber und Felsmonumente bilden. Alles bezieht sich hier auf das Königtum und auf den Herrscher. Wir sehen ihn als Triumphator über seine Feinde, ihnen den Fuß auf die Brust setzend, als Herrscher, umgeben von den Attributen seiner Würde, als Hohepriester vor seinem Gotte und als Bezwinger des Bösen im symbolischen Kampf mit dräuenden Fabeltieren. Daneben finden wir die Großen des Reiches und den Hofstaat, als Stützen und Träger des Thrones die Repräsentanten der besiegten und beherrschten Völkerstämme. Jede Darstellung der achämenidischen Reliefkunst ist letzten Endes eine Verherrlichung des Königtums; aber diesem stolzen Ausdruck des Selbstbewußtseins wird durch den Hinweis auf die Pflichten des Herrschertums und auf die Demut dem Gotte gegenüber alles Verletzende genommen. So zeigen die achämenidischen Königsinschriften eine bisher dem Orient ganz unbekannte ethische Größe, die z. B. mit den herrischen Auslassungen der assyrischen Könige in schroffstem Widerspruch steht.

Mit dem höfischen, zeremoniellen Charakter der achämenidischen Kunst hängt strenge, monumentale und die gleichen Motive bevorzugende Darstellungsart eng zusammen. Die schematische Behandlung der Gewänder, die künstlich genaue Wiedergabe der Trachten, des gleichförmigen Faltenwurfs und der Frisuren müssen unter diesem Gesichtspunkte betrachtet werden. Mit der Freiheit und Individualität der griechischen Kunst, der das Persertum der Achämenidenzeit schroff und ablehnend gegenüberstand, hat diese stets etwas nüchterne und trockene Kunstform nichts zu tun. Trotzdem haben die Großkönige zu Zeiten griechische Kunst geschätzt und berühmte griechische Kunstwerke, so die Doppelstatue des Harmodios und Aristogeiton von Antenor, in ihren Palästen aufgestellt. Nirgends spürt man jedoch, wie richtig gesagt wurde, in der

persischen Reliefkunst einen Hauch griechischen Geistes. Hiermit hängt es auch zusammen, daß sich, wie wir sehen werden, während der zwei Jahrhunderte ihres Bestehens kaum eine Entwicklung innerhalb der achämenidischen Kunst bemerkbar gemacht hat. Zwar werden die übertriebenen Bildungen der Muskeln weicher, aber die Formen zugleich auch leerer und flacher. Wir können uns keine weitere Entwicklung der achämenidischen Kunst vorstellen, auch wenn der jähe Untergang des Achämenidenreiches und der Sieg des Hellenentums nicht eingetreten wären. Eine Landschaft übrigens, die Persis, wo sich ein einheimisches Fürstengeschlecht zur Diadochen- und Partherzeit teilweise politische Unabhängigkeit zu erhalten wußte, hat Reste der altiranischen Kultur durch Jahrhunderte treu bewahrt und so eine Verbindung zwischen der achämenidischen und der späteren sasanidischen Kunst vermittelt. Erst zu dieser Zeit, im 3. nachchristlichen Jahrhundert, wo man sich in Persien nach langer Fremdherrschaft wieder der vergangenen Macht und Herrlichkeit der Achämeniden erinnerte, hat man bewußt auch auf die künstlerischen Traditionen der Vergangenheit zurückgegriffen. Das Wesentliche war auch zur sasanidischen Epoche die überragende Stellung des Königtums, als dessen künstliche Schöpfungen und ihr vollkommen entsprechender Ausdruck die Denkmäler der Achämenidenzeit gewertet werden müssen.

Der Begründer des achämenidischen Weltreiches war Kyros, ein Nachkomme des Achämenes, unter dem die persischen Tribus arischer Abstammung aus Innerasien nach dem iranischen Hochlande gekommen und sich dort im westlichen und südlichen Teile seßhaft gemacht hatten. Er schüttelte, in der Mitte des VI. Jahrhunderts, das Joch der Meder, denen die Perser bisher tributpflichtig waren, ab und entthronte ihren König Astyages. Der Eroberung von Medien und von ganz Iran, auf das der Name der engeren Heimat der Perserstämme, der Persis, überging, folgte die von Lydien und Babylonien und des ganzen westlichen Asiens, wodurch die Perser mit den Griechen in enge Berührung traten. Im Jahre 529 v. Chr. starb Kyros als Herr eines vom Indus bis zum ägäischen Meere sich erstreckenden Weltreiches, dem sein Sohn Kambyses Ägypten hinzufügte.

Abgesehen von den staatsmännisch großen Eigenschaften der Mehrzahl der achämenidischen Herrscher, abgesehen von der geistigen und körperlichen Tüchtigkeit des persischen Volkes, dem die antiken Schriftsteller so hohe Bewunderung zollen, ist es vor allem die arische Staatsreligion, die Lehre Zoroasters, mit ihrem

Glauben an eine göttliche Weltordnung, an den Sieg des Guten über das Böse, die dazu beigetragen hat, den Persern das Übergewicht über die Völker Vorderasiens und über den größten Teil der damals bekannten Welt zu verschaffen und für längere Zeit zu erhalten. Und mit jenem „arischen Wesen", das mit den Persern im Orient zur Herrschaft gelangte, hängt nach einem Worte Adolf Furtwänglers auch der Charakter ihrer Kunst zusammen, „jener abstrakte Geist, dessen Äußerungen leicht einförmig werden, weil sie von der sinnlichen Welt sich entfernen".

II

In der Landschaft Persis, in der Hochebene von Meschhed i Murgab, nicht weit von der Stelle, wo wahrscheinlich die Entscheidungsschlacht zwischen Kyros und Astyages stattfand, hat sich Kyros seine Residenz Pasargadae gebaut. Nur wenige Reste haben sich von diesem Königssitze erhalten: Eine befestigte Terrasse, ein Grabbau, ein turmähnliches Gebäude, das als Feuertempel oder gleichfalls als Grab gedeutet wird, und Säulen und Pfeiler von zwei Palästen. Zu den Überresten eines dieser Paläste gehört ein aus feinem grauem Kalkstein behauener Block, der in flachem Relief eine doppelt geflügelte Gestalt zeigt mit dem seit uralter Zeit in der orientalischen Kunst üblichen Gestus der feierlichen Rede, mit gebogenem rechten Arm und bis zur Schulterhöhe gestreckter offener Hand (Tafel 1). Der merkwürdige ägyptische Kopfschmuck ist besonders auffallend. Dargestellt ist nicht, wie man früher vermutete, Kyros selbst oder der jüngere Kyros, der Bruder des Artaxerxes II., sondern ein Genius, der zur Abwehr böser Geister beschwörend die Hand erhebt. In ähnlicher Weise hat die assyrische Kunst, gleichfalls in Türlaibungen der Paläste, viergeflügelte Genien wiedergegeben, die mit dem Aspergillum die Schwelle zur Reinigung besprengen. Es handelt sich hier also um einen nicht neu geschaffenen, sondern schon seit Jahrhunderten in Vorderasien üblichen Typus, dessen Wiedergabe eine Mischung ist aus Assyrischem in der Flügelgestalt, aus Ägyptischem in der Krone, aus Elamitischem in der Gewandung und aus Eigenem, Neuem in der persischen Bart- und Haartracht. Ein jetzt nicht mehr vorhandener, dazugehöriger Schriftblock trug die Inschrift „Ich Kyros, der König, der Achämenide", was nichts anderes als eine Bauinschrift ist und nur besagen will, daß Kyros der Erbauer des Palastes ist, zu welchem dies reliefgeschmückte Portal gehört.

Das bemerkenswerteste Denkmal von Pasargadae ist das Grabmal des Kyros, das den muhammedanischen Persern jetzt als Grab der Mutter Salomos gilt

(Tafel 2). Nach der Sitte orientalischer Fürsten hat er es sich selbst errichtet, und es war, wie es scheint, noch nicht ganz vollendet, als er im Jahre 530 v. Chr. am oberen Indus an den östlichen Grenzen seines Reiches auf einem Kriegszuge starb. Kambyses ließ den Leichnam seines Vaters in dem eilig fertiggestellten Monumente beisetzen.

Es handelt sich um einen sechsstufigen Unterbau, der eine Cella mit giebelförmigem Dache trägt, alles aus marmorartigen Kalksteinblöcken in einer Höhe von 11 Metern errichtet. Das Monument lag inmitten eines wohl von einer Lehmmauer begrenzten Hofes, den acht Säulen an jeder Seite zu einem Peribolos gestalteten, und an den sich ein Haus für die Magier anschloß. Die ganze Anlage umgab ein Park, ein παράδεισος, von dessen Vorhandensein die Reste von Wasserbecken zeugen. Vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus ist diese Grabanlage einzigartig. Eine Abhängigkeit von griechischen Giebeltempeln ist ausgeschlossen; schon eher dürfte es sich um die Nachbildung eines uns nicht mehr erhaltenen altpersischen Haustypus handeln, dessen Zusammenhang mit dem nordischen Wohnhaus dann bemerkenswert wäre; uns scheint hier nichts weiter als die monumentale Darstellung eines auf einen Stufenunterbau gesetzten Sarkophags vorzuliegen. Sarkophage mit Giebeldeckeln kommen in den Grabkammern der jüngeren achämenidischen Felsgräber vor; freilich sind diese Sarkophage ja auch nichts anderes als Nachbildungen von Wohnhäusern. Die einfachen Deckelprofile der Cella und der Stufen, die glattschaftigen Säulen mit ihren eigentümlichen, horizontal geriefelten Wülsten sind im Hinblick auf die ionische Kunst von besonderem Interesse. Im Innern der Cella befand sich, wie uns überliefert ist, durch eine niedrige Tür zugänglich, auf einer goldenen Kline der einbalsamierte Leichnam des Königs; kostbare Gewänder bedeckten einen goldenen Tisch und hingen an den Wänden. Bekanntlich wurde das Grab, als Alexander der Große, der es sich hatte öffnen lassen, in Indien weilte, von den zur Bewachung von ihm eingesetzten Magiern beraubt und geschändet.

III

Kambyses, des großen Kyros Sohn, hat aus seiner nur sieben Jahre währenden Regierungszeit (529—522 v. Chr.) keine Denkmäler hinterlassen. Bei seinem Tode drohte das Reich auseinanderzufallen. Da gelingt es dem Dareios, dem Sohn des nächstberechtigten Thronerben Hystaspes, im Verein mit sechs adligen Genossen des Aufstandes Herr zu werden und die Einheit des Reiches wiederherzustellen.

Dareios hat den Triumph über die neun Empörer, die „Lügenkönige", in einem gewaltigen Felsrelief verewigt (Tafel 3). Es liegt am „Tor von Asien", an der großen, von Babylon nach Egbatana führenden Heerstraße, längs der schon frühere Perioden Felsreliefs hinterlassen haben, an dem kapähnlich 1500 Meter steil abfallenden Felsen von Bisutun, hoch oben in einer Felsschlucht, den Blicken der unten Vorübergehenden und der Zerstörung möglichst entrückt. Das Relief bildet gleichsam die Erläuterung der langen, in Keilschrift in babylonischer, elamischer und altpersischer Sprache wiedergegebenen Inschrift, in der der König den Aufstand und seine Bezwingung umständlich erzählt. Es zeigt den von seinen nächsten Begleitern, die ihm Bogen und Speer halten, gefolgten König, wie er den Fuß auf den unter ihm liegenden Hauptempörer, den Gaumata, setzt und den rechten Arm in dem bekannten altorientalischen Adorationsgestus zu dem Symbol des Auramasda, der geflügelten, mit der Halbfigur des Gottes geschmückten Sonnenscheibe, emporhebt. Seinem Gotte bringt der König wie ein Opfer die auf ihn zuschreitenden, am Hals durch ein Seil zusammengefesselten Männer dar.

Die begleitenden Worte verfluchen den Zerstörer des Denkmals und — ein bisher im alten Orient unerhörter Gedanke — segnen den Erhalter; sie verkündigen nicht nur den Ruhm des Herrschers, sondern auch den des Staates als des Ausdrucks höchster Ordnung, in deren Dienst sich der Herrscher stellt: „Du, der du später diese Inschrift sehen wirst, die ich geschrieben habe, oder diese Bilder, zerstöre sie nicht; soweit du kannst, erhalte sie . . . Glaube, was von mir getan worden ist, halte es nicht für Lüge!" Und dann eine Mahnung an die Nachfolger in der Herrschaft: „Du, der du später König sein wirst, vor den Lügnern hüte dich sehr! Einen Mann, der ein Lügner ist, bestrafe streng, wenn du so denkst: Mein Land soll unversehrt sein!"

IV

Dareios gilt mit Recht als eine der bedeutendsten Herrschergestalten des alten Orients; er ist der eigentliche Schöpfer des Achämenidenstaates, dessen Gesetze und Einrichtungen den verschiedenen Bestandteilen des weiten Reiches Frieden und Schutz bei gewisser Selbständigkeit gewährten. Wenn ihn nicht Kriege an den Grenzen beschäftigten, bereiste der Großkönig als oberster Richter das Reich, als Wohnsitz neben Babylon, Susa und Egbatana vor allem die Land-

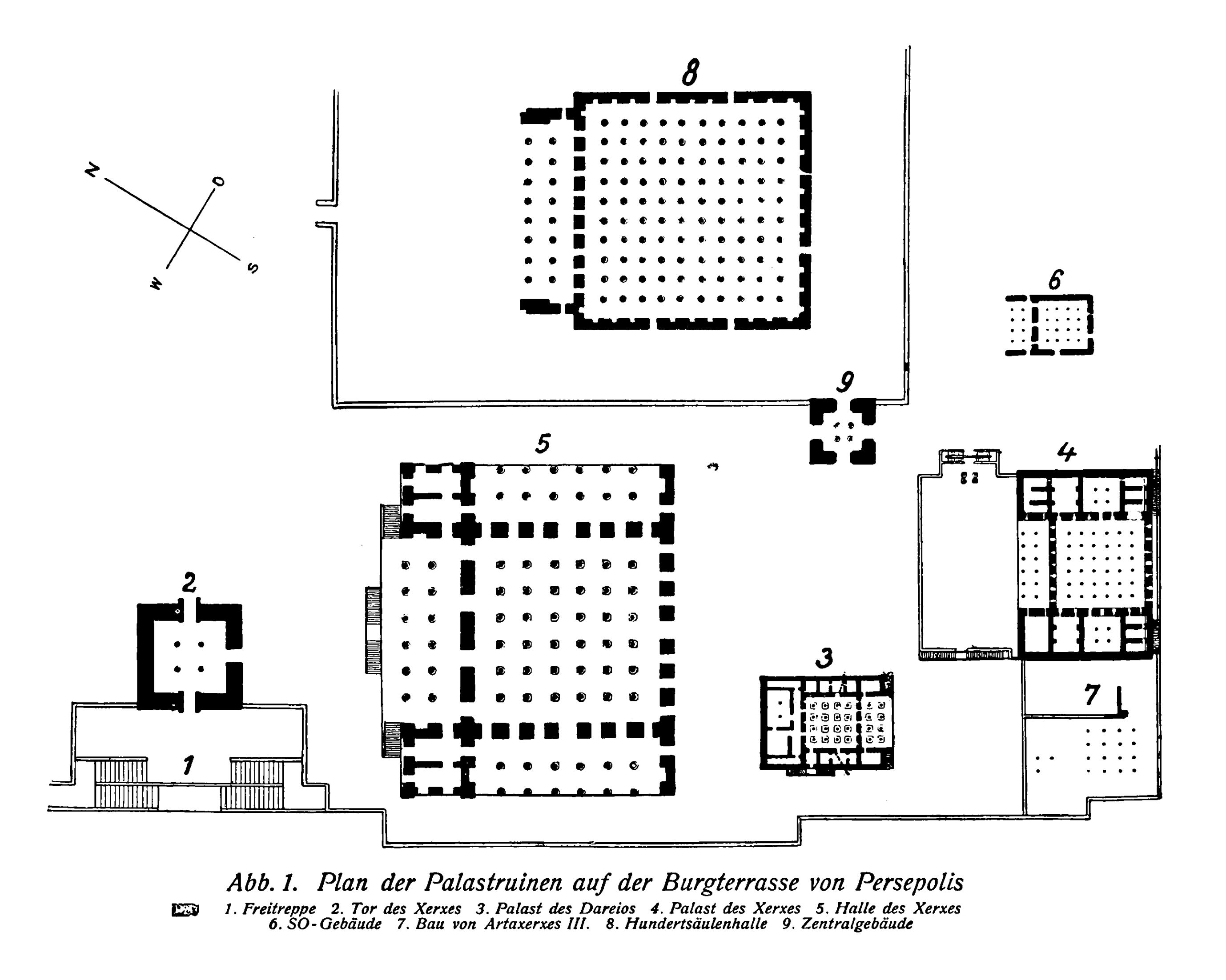


Abb. 1. Plan der Palastruinen auf der Burgterrasse von Persepolis

1. Freitreppe 2. Tor des Xerxes 3. Palast des Dareios 4. Palast des Xerxes 5. Halle des Xerxes 6. SO-Gebäude 7. Bau von Artaxerxes III. 8. Hundertsäulenhalle 9. Zentralgebäude

schaft Persis bevorzugend, wo er sich südlich von Pasargadae in der Ebene von Merwdescht eine Residenz erbaute: Persepolis. Was von diesem von Dareios gegründeten und von seinen Nachfolgern weiter ausgebauten Königssitze übriggeblieben ist, sind die Reste der von Alexander dem Großen verbrannten Burg mit ihren Palästen und sieben Felsgräber, die Gräber der achämenidischen Fürsten, teils in unmittelbarer Nähe der Burg, teils an der Felswand des Huseïn Kuh, am anderen Ufer des Pulwar gelegen.

Die Festung von Persepolis — die Stadt selbst ist noch nicht aufgedeckt — liegt auf einer nach Westen vorspringenden Landzunge des kahlen, schwarzgrauen Felsgebirges des Kuh i rahmet, des Berges des Erbarmens (Tafel 4; Abb. 1). Was sich erhalten hat, sind nur die in Stein ausgeführten Teile der Bauten; alles aus Lehmziegeln Errichtete ist zugrunde gegangen und verschwunden. Mit ihren Mauern, Treppen, Portalen und Säulen sind die Ruinen von Persepolis noch heute von gewaltiger Wirkung; der Muhammedaner sieht in ihnen den Thronsitz des mythischen Königs Djemschid. Was ihnen einen ganz besonderen Reiz gibt, ist ihre Einheitlichkeit, ist der Umstand, daß Zutaten einer jüngeren Zeit fehlen. Nur zweihundert Jahre hat Persepolis bestanden; Alexander verbrannte es; durch diese Tat wollte er das Ende der Achämeniden und ihrer Herrschaft symbolisch zum Ausdruck bringen.

Eindrucksvoll wie alles, was auf Dareios zurückgeht, sind die Worte der Inschriften, mit denen der König die Burg seinem Gotte weiht: „Es spricht der König Dareios: Dieses Land Persien, welches mir Auramasda verliehen hat, welches schön, menschenreich und rossereich ist —, nach dem Willen Auramasdas und meinem, des Königs Dareios, zittert es vor keinem Feinde.“ Und ferner: „Ich Dareios, der große König, König der Könige, König der Länder, König dieser großen Erde, des Hystaspes Sohn, der Achämenide . . . . . Durch die Gnade Auramasdas baute ich diese Festung . . . . . Und ich baute sie vollständig und schön und vollkommen, so wie ich es wollte. . . . . Möge Auramasda mit allen Göttern mich und diese Festung schützen.“

Diese stolzen und doch der Gottheit gegenüber demütigen Worte stehen an der Wandung der doppelwangigen monumentalen Haupttreppe, die an der Westseite zur Terrasse emporführt (Tafel 5; Abb. 1, Nr. 1). Man kann auf den niedrigen Stufen bequem auf ihr emporreiten und befindet sich dann vor den Ruinen des eigentlichen, von Xerxes erbauten Festungstores, von dem sich die beiden westöstlichen Zugänge und zwei Säulen des dazwischen befindlichen

quadratischen Innenraums erhalten haben (Tafel 6—9; Abb. 1, Nr. 2). Man muß sich vorstellen, daß zu beiden Seiten der Portalöffnungen aus Lehmziegeln errichtete hohe Mauern emporstiegen. Der Schmuck der Portale besteht aus gewaltigen Tierkolossen, im Westen von geflügelten Stieren, im Osten von Stiermenschen, d. h. von Stieren mit Menschenköpfen. Die hettitische und dann vor allem die assyrische Kunst hat diese Türhüterfiguren ausgebildet; aber während sie hier nur im Gefüge der Orthostaten, der verzierten Wandsockel, auftraten und nicht über den Rand derselben emporragten, recken sich die persischen Torfiguren in gewaltigen Massen empor und beherrschen in Wahrheit das Torgebäude. Rein äußerlich unterscheiden sie sich dadurch von ihren assyrischen Vorbildern, daß der persische Künstler im Relief der Seitenansicht auf die Wiedergabe eines zweiten Vorderbeines verzichtet hat. In der strengen Herausarbeitung und Betonung der Muskulatur, der Locken des Felles usw. zeigt sich ein weiterer Unterschied. Eindrucksvoll wirkt die straffe Spannung, mit der sich die Vorderbeine der Stiere aufstemmen, sehr reizvoll der Schwung der aus prachtvollen Federn gebildeten Flügel (Tafel 8) und majestätisch die bärtigen Köpfe mit ihren hohen, hörnergeschmückten Kronen. Auf die Form der schlanken kannellierten Säulen mit ihren dreifachen Kapitellen, deren oberster Teil nicht erhalten ist, werden wir noch später gelegentlich der besser erhaltenen Säulen von Susa zu sprechen kommen (vgl. Tafel 36, 37).

Die Palastbauten von Persepolis unterscheiden sich in Wohnpaläste (Tačara = Winterhaus) und Audienzhallen (Apadana), die beide ungefähr den gleichen, auf das westasiatische Wohnhaus (Bit-Chilani?) zurückgehenden Bautypus zeigen. Wesentlich ist der von Säulen getragene quadratische Mittelsaal, der für die privaten Audienzen diente und an der einen Seite von einer breiten Säulenvorhalle begrenzt wird, in der sich der Herrscher öffentlich zeigte. Während nun aber die Tačara an den drei anderen Seiten geschlossene Räume aufweisen und hierdurch den Charakter des Wohnhauses zum Ausdruck bringen, fehlen diese bei den Apadana ganz oder werden auch hier durch säulengetragene Vorhallen ersetzt. An den Ecken, die Vorhallen flankierend, muß man sich hohe Vierecktürme ergänzen, massiv oder kleine Treppen und Wacht-Räume enthaltend. Diese sowie die in einer Stärke bis zu 5 Metern aufgeführten Mauern waren aus Lehmziegelmauerwerk erbaut und sind vollständig zugrunde gegangen; aber alle aus Stein gefertigten Teile der Paläste, die Säulen, Portale, Treppen und Wandnischen, teilweise mit reichem Reliefschmuck verziert, haben

sich erhalten, soweit sie nicht auch durch Witterungseinflüsse und mutwillige Zerstörung gelitten haben.

Von dem ältesten Palaste, dem des Dareios (Abb. 1, Nr. 3), zeigen die Tafeln 11 und 12 die Gesamtansicht der Ruine sowie ein Portal mit der ägyptisierenden Hohlkehle als Bekrönung und figürlichem Reliefschmuck in den Laibungsflächen. Dareios ist wahrscheinlich auch der Bauherr des sogenannten Zentralgebäudes und der Hundertsäulenhalle (Abb. 1, Nr. 8, 9). Die Treppenanlage des Dareios-Palastes geht auf Xerxes zurück, der ferner einen etwas größeren Palast (Abb. 1, Nr. 4) und eine Empfangshalle errichtet hat, deren gewaltige, 19½ Meter hohe Säulen sich noch teilweise erhalten haben (Tafel 10; Abb. 1, Nr. 5). Als Bauten Artaxerxes' III. (358—338 v. Chr.) sind ein Palast und das sogenannte SO-Gebäude zu erwähnen (Abb. 1, Nr. 6, 7).

Der Reliefschmuck in den Türlaibungen hat teils Szenen aus dem Zeremoniell des Hofes, teils symbolische Kampfhandlungen des Großkönigs zum Gegenstand der Darstellung. Tafel 13 zeigt den thronenden Dareios und hinter, d. h. neben ihm, den stehenden Xerxes als Thronfolger. Die Einzelheiten des Thronsessels und der von den Repräsentanten der unterworfenen Völkerschaften in drei Reihen getragenen Thronestrade sind mit größter Genauigkeit wiedergegeben. Auf anderen Reliefs sehen wir den König in Begleitung von zwei Dienern, die den Sonnenschirm, das altorientalische Hoheitssymbol, und den Fliegenwedel über seinem Kopfe sowie ein Handtuch halten (Tafel 14, 15). Bemerkenswert ist die Wiedergabe des Thronbaldachins auf letzterem Relief (Abb. 2). Er besteht aus aneinandergereihten Bortenstreifen, auf denen abwechselnd Rosetten und schreitende Löwen oder Stiere zu seiten der Sonnenscheibe dargestellt sind. Das Ganze wird unten durch kunstvoll geknüpfte Fransen abgeschlossen. Daß es sich hier um keinen mechanisch gewebten Stoff, sondern um eine kunstvolle, mit der Nadel hergestellte Handarbeit handelt, geht aus der bildhauerischen Darstellung hervor, bei der die wagerechten Linien absichtlich nicht gerade, sondern unregelmäßig gewellt wiedergegeben sind. Die Löwen und Stiere stimmen vollständig mit den Tieren überein, die wir auf den emaillierten Friesen von Susa kennen lernen werden (Tafel 39, 40). Von besonderem Interesse ist die figurenreiche Darstellung einer Audienz mit dem von seinen nächsten Begleitern und Dienern umgebenen, thronenden Herrscher und dem Bittsteller vor ihm in dem obersten der sechs Felder, in die die Fläche horizontal gegliedert ist, während man auf den fünf unteren Feldern die



Abb. 2. Thronbaldachin auf einem Relief vom Hundertsäulensaal in Persepolis

Vergrößerung, vgl. Tafel 14

spalierbildenden Garden sieht, zu je fünf Kriegern sich gegenüberstehend (Tafel 18).

Der Kampf des Königs mit Tieren und Fabeltieren soll symbolisch seine überirdische Stärke und in Übereinstimmung mit der Lehre Zoroasters den Sieg des Guten über das Böse versinnbildlichen (Tafel 16, 17). In ruhiger Majestät und Würde faßt der König das sich vor ihm aufrichtende Untier mit der Linken an seinen Hörnern und stößt ihm das Kurzschwert in den Leib, eine Szene, die uns übrigens schon aus der babylonisch-assyrischen Kunst bekannt ist. Symbolisch sind wohl auch die Tierkämpfe, so der Überfall des Löwen auf den Stier, zu deuten, eine Komposition, die sich, in dreieckige Felder gestellt, an den Treppen häufig wiederholt (Tafel 20, 21).

In diesen Treppen, die in ähnlichen Doppelanlagen, wie sie die Haupttreppe der Burg zeigt, zu den einzelnen Plattformen, auf denen die Paläste ruhen, emporführen, kommt der ganze Reichtum der achämenidischen Reliefkunst zum Ausdruck. Am reichsten geschmückt ist die zur Halle des Xerxes führende Treppe mit ihren 200 Meter langen Reliefstreifen (Tafel 20). Unwillkürlich werden wir an die Orthostaten-Reliefs der assyrischen Paläste erinnert. Aber während hier das Leben des Herrschers sich in mannigfaltigen und realistischen Kampf- und Jagdszenen vor naturgetreuen Landschaftsbildern als Hintergrund abspielt, handelt es sich in Persepolis nur um zwei Motive: die Leibwache des Königs und die ihm tributbringenden Abgesandten der Provinzen (Tafel 19—29). Als Unterbrechung der einzelnen Abteilungen sind hier und da schematisch gezeichnete Zypressen angebracht; den stets sich gleichbleibenden Rahmen bilden Borten mit einfachen Blattrosetten. In ermüdender Wiederholung sehen wir die Leibgarde, die Krieger in persischer Tracht mit vorgehaltener Lanze und umgehängtem Bogen und Köcher, die langen Reliefstreifen füllen, als wenn es sich um die Abrollung eines altorientalischen Siegelzylinders mit der endlosen Wiederkehr des gleichen Bildes handelte. Aber gerade diese Einförmigkeit hat einen tiefen Sinn; sie soll einen Begriff geben von der militärischen Macht des Königs, die man nicht messen und zählen kann. Mannigfaltiger wirken die Tributbringer mit ihren Gaben, Wagen, Pferden und Kamelen (Tafel 24, 26). Hofbeamte gehen den verschiedenen Gruppen voran und nehmen deren Führer bei der Hand, und dadurch, daß sich einzelne hie und da umwenden, wird etwas Abwechslung erreicht. Längs der Treppenstufen sind die Figuren gleichfalls emporsteigend dargestellt (Tafel 23). Durch genaue Tracht und Bewaffnung

werden die verschiedenen Völkerschaften kenntlich gemacht, so die sakischen Krieger mit ihrem eigentümlichen Baschlik und Umhang und mit den anscheinend geflochtenen Schilden (Tafel 24, 29); in persischer Tracht ist der auf einem Originalbruchstück in Berlin dargestellte Palastdiener (Tafel 28) gekleidet, der auf einem Tablett einen gefüllten Weinschlauch trägt.

V

Die Gräber der achämenidischen Könige, ausgenommen das des Kyros, befinden sich bei Persepolis, die älteren vier jenseits des Pulwar an der wegen ihrer Reliefs Naksch i Rustem, d. h. Bilder des Rustem, des aus Firdausis Schahnameh bekannten sagenhaften Helden, bezeichneten Felswand, die jüngeren unmittelbar hinter der Burg gelegen. Hier die des Dareios I., Xerxes, Artaxerxes I. und Dareios II.; dort die des Artaxerxes II., Artaxerxes III. und das unvollendete des letzten Königs Dareios Kodomannos. Tafel 31 gibt den nördlichen Teil der Felswand von Naksch i Rustem wieder, im Hintergrunde das Grab des Xerxes in seiner sich überall gleichbleibenden Anlage. Über den Zweck des der Felswand gegenüberliegenden turmartigen Gebäudes, der K'aba i Zarduscht (Kaaba Zarathustras), gehen die Deutungen auseinander. Wir sehen in ihm kein Grab, sondern den offiziellen Feuertempel des Reiches, in dem die Reichsstandarte aufbewahrt wurde; wie es einen gleichen, noch in Ruinen erkennbaren auch in Pasargadae gab. Auf den späteren persepolitanischen Münzen (Tafel 51, Nr. 13, 14) sehen wir diesen Tempel dargestellt, links von ihm den anbetenden Herrscher, rechts die Standarte und über dem Ganzen das Bild Auramasdas. Mit dem Umstande, daß das Feuer, dem Ritus der Lehre Zoroasters entsprechend, in einem dunklen Raum brennen mußte, hängt die Bauart mit den Blindfenstern zusammen. Von den Größenverhältnissen der Denkmäler in diesem monumentalen Landschaftsbilde gibt die zu Füßen der Felswand rastende Karawane einen Begriff. Tafel 32 zeigt das Grabmal des Dareios I. des Großen, des Gründers von Persepolis; und genau nach diesem Vorbilde sind mit geringen Abweichungen die sämtlichen anderen Felsgräber der Achämeniden gebildet. Das kreuzförmige Schema läßt eine untere Fläche frei, vor der wahrscheinlich religiöse Zeremonien stattfanden; die mittlere breite Fläche (Tafel 33) veranschaulicht die Vorhalle eines Palastes mit der Eingangstür im Hintergrunde, und die obere Fläche zeigt die uns schon aus den Reliefs der Paläste bekannte Thronestrade mit zwei Reihen tragender

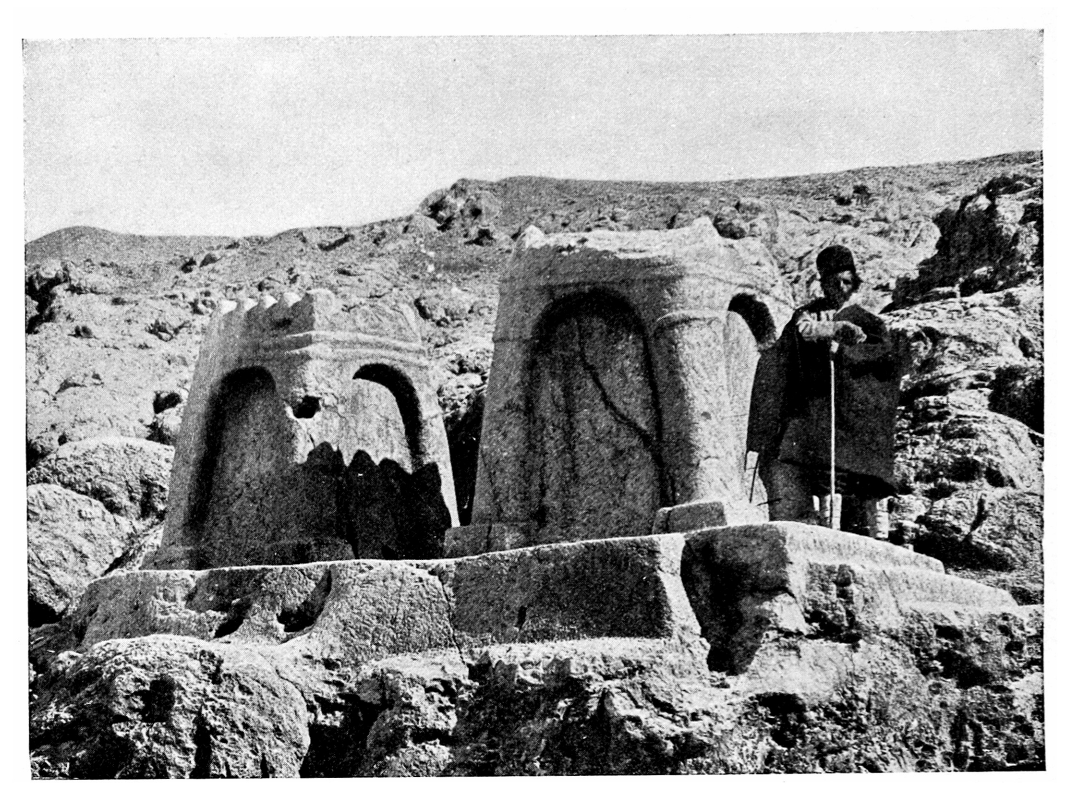


Abb. 3. Feueraltäre am Huseïn Kuh bei Persepolis

Figuren, der Repräsentanten der verschiedenen Völker des Reiches. Oben aber auf der Plattform steht auf einem dreistufigen Podest der König (Tafel 34, 35). Mit der linken Hand auf den Bogen gestützt, hebt er die Rechte anbetend zum Sinnbilde Auramasdas, der geflügelten Sonnenscheibe mit der Halbfigur des Gottes, empor. Vor ihm lodert die Flamme auf einem Feueraltar. Zwei imposante, mannshohe, aus dem gewachsenen Fels gehauene Feueraltäre erheben sich am westlichen Abhange des Huseïn Kuh auf einer gemeinsamen Plattform und zeigen eine wesentlich andere Formgebung (Abb. 3). Die Throndarstellung mit den Thronträgern geht auf ältere, ägyptische, assyrische und hettitische Vorbilder zurück. Aber hier, im Gegensatz zu jenen Darstellungen, nehmen in der realistischen Wiedergabe, die in Tracht und Bewaffnung jeden Volksstamm unterscheidet, die Völker gleichsam an der religiösen Zeremonie selbst teil; jeder einzelne dieser Stämme, die er „nach dem Willen Auramasdas beherrschte", führt Dareios in seiner Grabinschrift auf und schließt sie mit den Worten:

„Wenn du nun denkst: wie vielfach waren jene Länder, die der König Dareios besaß, so betrachte das Bild derer, die meinen Thron tragen; dann wirst du sie erkennen. Da wirst du erfahren: des persischen Mannes Lanze ist fernhin gedrungen; da wirst du erfahren: der persische Mann hat fern von Persien Schlachten geschlagen."

Die drei Königsgräber und ein viertes unvollendetes, die sich in unmittelbarer Nähe der Burg befinden, zeigen in Einzelheiten Abweichungen, so z. B. in der Hinzufügung eines Löwenfrieses über dem Architrav der Säulenhalle (Tafel 33). Die Figur Königs Dareios III. trägt einen so individuellen Charakter, daß wir hier an einer Porträt-Darstellung nicht zu zweifeln brauchen (Tafel 35).

VI

Neben Persepolis wurde als Residenz der achämenidischen Herrscher die am Fuß des westlichen Randgebirges, am Kercha gelegene ehemalige elamitische Hauptstadt Susa bevorzugt. Die Ruinen sind seit dem Jahre 1885 von den Franzosen, hauptsächlich durch M. de Morgan, untersucht worden. Auf der stark befestigten Burg haben vor allem Dareios I. und Artaxerxes II. gebaut; Reste der gewaltigen Säulen aus der von jenem Herrscher begonnenen und von diesem erweiterten Apadana befinden sich im Louvre in Paris (Tafel 36, 37) und zeigen ungefähr die gleiche Form, wie wir sie in Persepolis am Tor und an der Apadana des Xerxes, aber hier in den wesentlichen Teilen (Kapitell und Basis) stark verstümmelt, kennen gelernt haben. Für die Kenntnis der achämenidischen Säulen sind deshalb diese Funde von Susa von unschätzbarem Wert. Von der glockenförmigen Basis mit ihrem überfallenden Blattkranz leitet ein Rundpolster zum hohen kannellierten Schaft über. In der Abbildung muß man sich den untersten Teil des dreiteiligen Kapitells dazu ergänzen — er besteht aus einem überfallenden und einem aufstrebenden Blattkranz und hat sich in den Säulen von Persepolis mehrfach erhalten (Tafel 7). Das Mittelkapitell setzt sich aus vier Doppelvoluten zusammen und trägt die Stierleiber, auf denen die beiden sich kreuzenden Tragbalken ruhen.

Eine in den persepolitanischen Palästen anscheinend nicht zur Verwendung gekommene Dekorationsart, die aus farbig emaillierten Ziegeln zusammengesetzten Wandbekleidungen, kommen in den Palästen von Susa in reichem Maße vor. Wir kennen diesen in der Technik der „Emaillierung mit toten

Rändern" ausgeführten Wandschmuck von Mesopotamien her, wo z. B. die Bauten Nebukadnezars (604—561 v. Chr.) in Babylon in dieser Weise verziert waren, und es ist wohl kein Zweifel, daß der Löwenfries von der Prozessionsstraße des Gottes Marduk im Kasr und die farbigen Stier- und Drachendarstellungen vom Ischtartor oder ähnlicher, bisher nicht bekannter farbiger Ziegelschmuck babylonischer Bauten auf das räumlich so nahe achämenidische Susa von Einfluß gewesen sind. Von höchster Bedeutung sind die in Susa gefundenen menschlich-figürlichen Darstellungen dieser Art, wie der Fries der sogenannten Unsterblichen, der mit Lanze, Bogen und Köcher bewaffneten, vor einem blauen Hintergrund gestellten königlichen Leibgarde (Tafel 38). Die Verwandtschaft mit den gleichen Darstellungen auf den Reliefs von Persepolis ist unverkennbar (vgl. Tafel 19, 22); aber es sei daran erinnert, daß die Köpfe auf dem Friese im Louvre zum größten Teil frei ergänzt sein sollen. Umso wichtiger ist die genaue farbige Wiedergabe der Gewänder, die abwechselnd ein ägyptisch anmutendes Rauten- und ein Rosettenmuster in weiß, schwarz, gelb und braun zeigen.

Bei einem Vergleich des babylonischen mit dem persischen Löwenfriese (Tafel 39) fallen zwar rein äußerlich der gleiche Paßschritt und die ungefähr gleiche Zeichnung des Körpers auf; aber der persische Löwe ist gedrungener, der Schweif nach oben gekrümmt, auch sind die Muskeln stärker betont und ausgebildet. Noch bedeutender sind die Abweichungen bei dem in Susa geflügelt wiedergegebenen Stier (Tafel 40), der trotz seiner größeren Gedrungenheit im Körperbau weniger eindrucksvoll als sein babylonischer Bruder wirkt. Das dritte Fabeltier auf den Fayencereliefs von Susa (Tafel 41) kennen wir schon von Persepolis her; es ist der Löwendrache, den wir im Kampf mit dem König Dareios dort aufrecht dargestellt sahen (Tafel 16). Alles in allem machen im Vergleich mit den babylonischen Tierfriesen die von Susa einen barocken und weniger künstlerisch empfundenen, mehr handwerksmäßigen Eindruck.

Außerhalb des persischen Hochlandes sind im Gebiet der Satrapien Denkmäler achämenidischer Kunst kaum bisher zum Vorschein gekommen. Vom Sitz des Satrapen von Phrygien, aus Daskyleion, stammt wahrscheinlich ein in dem Dorfe Erghili an der Propontis gefundenes Relief mit einem Zuge von drei auf Maultieren berittenen Frauen, das wahrscheinlich von einem rings von einem Friese umgebenen Denkmal stammt (Tafel 30). Die Zugehörigkeit zum achämenidischen Kunstkreise beweist die Reliefbehandlung und die Tracht. Wahrscheinlich sind hier fürstliche Frauen auf der Reise dargestellt, und man wird

unwillkürlich an die ehrgeizigen und ränkevollen Fürstinnen der Achämenidendynastie erinnert, die wie eine Parysatis, die Mutter des jüngeren Kyros, verhängnisvoll in die Geschicke des Reiches und der königlichen Familie eingegriffen haben.

VII

Spärlich ist es mit den uns erhaltenen Werken der achämenidischen Kleinkunst bestellt. Zahlreich freilich sind die Darstellungen von Persern in der griechischen Kunst des 5.—3. Jahrhunderts; wir erinnern an das Alexander-Mosaik in Neapel und an den sogenannten Alexander-Sarkophag in Konstantinopel. Umsoweniger originale Arbeiten sind uns, abgesehen von der monumentalen Reliefplastik, bekannt, die den Perser der achämenidischen Zeit authentisch wiedergeben. Unter diesen Umständen haben eine kleine Silberstatuette des Berliner Museums und ein aus dem Oxusfunde stammendes Goldblech in London einen ganz besonderen Wert. Die Statuette (Tafel 43) zeigt einen Mann mit kräftiger Nase, Kinnbart und herabhängendem Schnurrbart, in der Rechten eine Lotosblume haltend, in der eigentümlichen persischen Tracht: Lange gefältelte Hosen, über den gegurteten Rock gehängter langer Mantel mit Besatzstreifen, der Kopf bedeckt mit dem charakteristischen, das Kinn halb verhüllenden Baschlick. Ähnlich ist der in ein Goldblech gravierte Perser gekleidet (Tafel 42); hier fehlt der Mantel, dafür sieht man ein an der rechten Hüfte hängendes Kurzschwert. Der vorgestreckte rechte Arm hält den Barsom, ein zweigartiges Bündel, das eigentlich als priesterliches Attribut des Feuerkultus gilt.

Wie wir schon aus den Vorwürfen der Reliefkunst gesehen haben, spielt der Löwe wie in der gesamten altorientalischen so auch in der achämenidischen Kunst eine ganz besondere Rolle. In der Kleinkunst ist das gleiche der Fall. Betrachten wir den in Susa gefundenen prachtvollen Bronzelöwen, dessen auf dem Rücken angebrachter Henkel auf die Verwendung des Stückes als Gewicht hinweist (Tafel 44), so sind wir durch die Ähnlichkeit in der ganzen Auffassung mit den Löwendarstellungen der großen Kunst überrascht: Der gleiche gedrungene Körper, der gleiche kurze, im Verhältnis zur sonstigen Gestalt zu groß wiedergegebene Kopf, ähnliche Zeichnung der Mähne und Behaarung, dieselbe kräftige Muskulatur. Der lebendige bronzene Stierkopf (Tafel 45), der in der Nähe des Urmiah-Sees gefunden sein soll, ist unzweifelhaft altpersischer Herkunft in Rücksicht auf die gleiche, etwas vorgeschrittenere Auffassung, wie

sie die Stierkapitelle der Säulen (Tafel 37) zeigen. Es handelt sich deshalb hier vielleicht um ein vorachämenidisches Stück der medischen Epoche, das wahrscheinlich die Applique an einem großen bronzenen Mischkrug bildete; auch wurden derartige Tierköpfe als Schmuck von Möbeln verwandt in der Art, wie wir die Eckpfosten der Thronestrade mit gehörnten Löwenköpfen bekrönt sehen (Tafel 33).

Bei den aus unglasiertem und glasiertem Ton gebildeten Gefäßen, die nach dem Fundort als achämenidisch angesprochen werden dürfen, handelt es sich meistens um einfache, schmucklose Henkelvasen und Krüge, die in wenig veränderter Form dann auch in parthischer und sasanidischer Zeit (Tafel 148, 149) vorkommen. Fast schmucklos, wenn wir von dem Löwenkopf am Henkelansatz absehen, ist die aus dem Oxusfund stammende Goldkanne gestaltet (Tafel 46), deren einfache ovale Formgebung mit der horizontalen Riefelung des eiförmigen Körpers schon zu den mehrfach vorkommenden Trinkhörnern aus Edelmetall überleitet, von denen wir mehrere Exemplare kennen (Tafel 47, 48). Charakteristisch für diese Gefäße ist der als halber Tierkörper gestaltete Fuß. Bei dem in starrer Ruhe wiedergegebenen geflügelten Steinbock des einen Gefäßes erinnert die Bildung der geschwungenen Flügel an die Flügel der Stiermenschen an den Propyläen des Xerxes in Persepolis (Tafel 8) und weist schon aus diesem Grunde das Stück in achämenidische Zeit; während der lebhaft bewegte Steinbock, der sicher als Henkel eines Prachtgefäßes diente (Tafel 49), nicht den gleichen Stil zeigt und vielleicht einer etwas jüngeren Zeit zugeschrieben werden muß. Die Bildung des Henkelansatzes mit Silenskopf und Palmetten weist unzweifelhaft darauf hin, daß das Gefäß den engen Beziehungen zwischen persischer und griechischer Kunst seine Entstehung verdankt. Als Beispiel für altpersischen Schmuck sei ein goldener Armreif mit zwei Greifen erwähnt (Tafel 50), dessen ehemalige Steineinlagen bis auf einen winzigen Rest (einen Lazulit) verschwunden sind; der Zusammenhang mit den gleichfalls in Tierköpfe endigenden assyrischen Armringen, die wir von den Steinreliefs kennen, ist unverkennbar.

Die Tafel 51 gibt eine Anzahl altpersischer Münzen in Abgüssen wieder. Von diesen zeigen die Golddareiken (1, 2, 5) und Silbersiglos (3, 4, 7) der Achämenidenzeit den Großkönig in kniender Haltung mit Bogen, Speer und Kurzschwert, also mit den Attributen seiner Herrschergewalt und in der königlichen Haltung, wie wir ihn auf den Felsreliefs und auf den Wänden von Persepolis dargestellt sehen. Das gleiche Bild des Großkönigs, oft mit der Beischrift

Βασιλευς, finden wir auf der Rückseite von Satrapenmünzen; so auf den Silbertetradrachmen des Tissaphernes (8, 10) um 400 und des Evagoras II. (6, 9) um 350, während die Vorderseite hier mit dem Kopf des Tissaphernes in persischer Tracht, dort mit der Reiterfigur des eine Lanze schwingenden Evagoras geschmückt ist.

Im Gegensatz zu diesen, ganz in persischem, orientalischem Sinne aufgefaßten Münzbildern kommt bei der in Kyzikos geprägten Tetradrachme (11, 12) des Pharnabazos, des Satrapen von Daskyleion (um 400 v. Chr.), griechisches Kunstempfinden zum Ausdruck, nicht nur in dem fein modellierten Kopf des Satrapen, sondern auch in der Wiedergabe des griechischen, von Delphinen umspielten Schiffes.

Gleichfalls einheimisch-persische Prägung ist die Tetradrachme des Autophradates (13, 14), eines um 200 v. Chr. regierenden Mitgliedes des in den ersten Jahrhunderten nach Alexander in der Persis ansässigen priesterlichen Fürstengeschlechts, dessen Aufgabe es war, die Traditionen der Achämenidenzeit zu pflegen und einer jüngeren Epoche zu erhalten. Auch hier zeigt der Avers den persisch umhüllten Porträtkopf, während der Revers den Feuertempel von Istakr (Persepolis) in der Mitte, auf der einen Seite den anbetenden Fürsten und auf der anderen die heilige Standarte veranschaulicht. Wir haben diese Münze schon oben erwähnt (Seite 15).

Die Bedeutung der Siegelzylinder, der sogenannten Rollsiegel, für unser Verständnis des alten Orients kann nicht hoch genug bewertet werden. Die vertieft eingegrabenen bildlichen Darstellungen auf ihnen, die naturgemäß erst in dem auf feuchtem Ton abgerollten Abdruck gewürdigt werden können, geben über Geschichte und Mythos, über Kulthandlungen und profanes Leben erwünschten Aufschluß. Was für die ägyptischen, die schon in vorgeschichtlicher Zeit vorkommen, für die babylonischen und assyrischen Zylinder gilt, gilt auch für die altpersischen (Tafel 52). Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß ein Zylinder des Dareios auf uns gekommen ist. Er nennt in drei Schriftreihen, in persischer, ägyptischer und babylonischer, den Namen und die Titel des Großkönigs, und daneben sehen wir den König auf der Löwenjagd dargestellt. Vom Wagen aus schießt er die Pfeile auf einen gewaltigen, sich vor ihm aufrichtenden Löwen, während ein zweiter kleinerer schon getroffen am Boden liegt. Zwei Palmen deuten den Tierpark an, und über dem ganzen Bilde ist wie üblich die geflügelte Sonnenscheibe Auramasdas angebracht. Ein in London befindlicher, aus dem Oxus-

schatz stammender Zylinder ist wegen seiner zwiefachen Darstellung, die den König zweimal im Kampf wiedergibt, von Interesse. Der symmetrische Aufbau der figurenreichen Szene ist besonders bemerkenswert, wird aber bei einem Zylinder des Berliner Kabinetts noch übertroffen, wo der König auf zwei bärtigen gekrönten Flügelsphinxen steht und in gestreckten Armen Löwen an ihren Hinterbeinen hinaushält, die in ohnmächtiger Wut mit aufgerissenen Rachen den Kopf nach oben wenden. Die Dattelpalme daneben erinnert an den Dareioszylinder. Diese drei Zylinder dürften wegen ihres etwas nüchternen, den persepolitanischen Reliefs ganz entsprechenden Stiles als persische Arbeiten anzusprechen sein. Daneben gibt es eine große Anzahl von Stücken, deren Motive gleichfalls persisch sind, deren freiere und mehr individuelle Behandlung aber die Hand von ionischen, in persischen Diensten arbeitenden Künstlern verrät, die sich ganz der höfisch persischen Auffassung anzupassen verstanden.



Abb. 4. Stier von einem Relief in Persepolis
Vergrößerung, vgl. Tafel 21

DIE PERSISCHE KUNST DER SELEUKIDEN- UND PARTHERZEIT

323 v. Chr. bis 226 n. Chr.

I

Alexanders des Großen Gestalt lebt noch heute im Gedächtnis der Völker des Ostens, und die Erinnerung an ihn haben jüngere Welteroberer, ein Djingiz Khan oder Timur, nicht verdunkeln können. Unerhört kühn war der Gedanke, Okzident und Orient, die ganze damalig bekannte Welt, zu einem Weltreiche zu vereinen und den persischen Begriff der Weltherrschaft auf die breiteste Basis zu stellen. Ein Mittel zur Erreichung dieses Zieles, der Verschmelzung von Orient und Okzident, waren die zahlreichen griechischen Stadtgründungen; sie haben auf die kulturelle Umgestaltung, die Hellenisierung des Orients, den nachhaltigsten Einfluß geübt. Unter den Diadochen, unter der Herrschaft des Seleukos und seiner Nachkommen, der Seleukiden, die in Mesopotamien und Iran Alexanders Herrschaft übernahmen, hält diese Hellenisierung an. Allein Seleukos (321—281 v. Chr.) hat 70 Städte auf iranischem Boden gegründet. Leider sind diese griechischen Ansiedlungen des weiteren Orients, unter ihnen auch die hervorragendste, Seleukeia am Tigris, die Nachfolgerin von Babylon und die Vorläuferin von Ktesiphon und Bagdad, noch nicht durch Ausgrabungen näher erforscht und deshalb nur ungenügend bekannt; hat man doch bisher fast ausschließlich den Denkmälern des alten Orients Interesse entgegengebracht und nur ausnahmsweise solche jüngerer Zeit, z. B. das griechische Theater von Babylon oder die parthischen Bauten von Assur, gelegentlich von babylonischen und assyrischen Grabungen in den Kreis der Untersuchungen gezogen. Die hier gemachten Kleinfunde, soweit sie bisher veröffentlicht sind, lassen keinen Zweifel über die Stärke hellenistischen Einflusses im Zweistromlande. Aus dem persischen Hochlande, wo, abgesehen von dem in der westlichen Randzone gelegenen Susa, überhaupt noch keine wissenschaftlichen Ausgrabungen gemacht worden sind, kennen wir nur ganz wenige Ruinen von Bauwerken hellenistischer Zeit, und auch von einigen von diesen ist es noch zweifelhaft, ob sie nicht schon jüngeren Datums sind und in die Partherzeit gehören. Wir erwähnen die ionischen Säulen eines seleukidischen Tempels in Khurha, die Tempelruine von Kengawer und das am Tor von Asien, am Paitak-Paß, gelegene Monument, den Tak i Girra.

Kleinfunde hellenistischer Zeit aus dem iranischen Hochlande, abgesehen von Münzen, gibt es noch weniger. Der in Tafel 53 abgebildete Steinkopf eines Satyrs stammt aus der Nähe von Kermanschah in Medien und gleicht einem ähnlichen Kopfe, der nachweislich in dem nahen Dinawer, einer hellenistischen, noch nicht erforschten Siedlung, zum Vorschein gekommen ist, so augenscheinlich, daß man an die Zugehörigkeit zu dem gleichen Gegenstande, etwa einem großen Steinbecken, denken möchte. Daß es sich hier um die Arbeit eines hellenistischen Künstlers oder um die genaue persische Nachbildung einer solchen handelt, ist unzweifelhaft. Aus dem syrischen Kunsthandel, was auf die Herkunft aus Syrien und Mesopotamien, nicht aus Persien schließen läßt, stammt eine Terrakotte, die einen barbarisch charakterisierten, skythisch anmutenden Bogenschützen zu Pferde darstellt (Tafel 54 r.). In naher Verwandtschaft hierzu stehen zwei andere Terrakotten, die anscheinend einen parthischen Reiter (Tafel 54 l.) und eine Reiterin wiedergeben, und die gleichfalls syrischer Herkunft sind. Auch diese Stücke muß man als in ihrer Art seltene Beispiele der persisch beeinflußten und in der Darstellung mit Persien zusammenhängenden hellenistischen Kunst des Orients bewerten.

II

Kaum ein Lebensalter nach Alexander, nach dem Tode Antigonos' I., beginnt der weitere Verfall des bisher noch einigermaßen zusammengehaltenen Staatengebildes. Baktrien, dessen Rolle als Hort hellenistischer Kultur immer mehr erkannt wird, folgt auch Iran in dem Streben nach nationaler Selbständigkeit. Im Jahre 250 wird der seleukidische Satrap von dem Nomadenstamm der Parther unter ihren Fürsten Arsakes und Tiridates besiegt. Tüchtige Regenten, wie Mithradates I. (174—136 v. Chr.) begründen die Großmacht des Partherreiches und versuchen seine Herrschaft auch auf Mesopotamien auszudehnen. Es beginnt der Jahrhunderte währende Kampf um das Zweistromland, anfangs mit den Seleukiden, dann mit den Römern, als diese Syrien ihrem Weltreiche als Provinz einverleibt haben. Parther und Römer erneuern den alten Kampf zwischen Orient und Okzident. Der Euphrat bildet im großen und ganzen die Grenze; aber Roms Ländergier und Beutelust verführen es immer wieder dazu, ihn zu überschreiten, was oft verhängnisvolle Niederlagen wie die des Crassus im Gefolge hat. In weiser Beschränkung geben die Römer nach dem erfolgreichen Zuge Trajans dessen Eroberungen wieder auf. Nach Osten

halten die Parther die vordringende Welle der türkischen Nomaden erfolgreich auf und retten so fürs erste noch den Westen von der von hier drohenden Gefahr.

Wenn sich auch die Parther selbst als Iranier fühlten und sich politisch ihrer Rolle als Inhaber der Vormacht im vorderen Asien bewußt waren, so bleiben sie doch trotz scheinbarer Pflege der nationalpersischen Religion und Sprache noch ganz im Banne des Hellenismus. An ihrem Hofe wurden griechische Kultur und Bildung gepflegt, führte man die Dramen des Euripides auf. Aber das alles war doch nur ein äußerer Firnis. Im Gegensatz zum Hofe erstarkten im Volk die rein nationalen Tendenzen und führten dazu, in den Herrschern Fremdlinge zu sehen, absichtlich die Traditionen an die große Zeit der Achämeniden und den nationalen Feuerkult zu pflegen und die Rückkehr einer einheimischen Dynastie zu ersehnen.

Das geistige Leben Persiens zur Partherzeit tritt vor dem politischen ganz in den Hintergrund. Die Erinnerung an diese lange Epoche, die man eben als eine Fremdherrschaft empfand, ist im Gegensatz zu der an die frühere und spätere Zeit fast vollständig verblaßt. Auch der Umstand, daß sich aus dieser vier bis fünf Jahrhunderte umfassenden Periode auffallend wenige Denkmäler erhalten haben, ist für die Berechtigung dieser Auffassung bezeichnend. Die beiden parthischen Felsreliefs am Berge Bisutun, auf dem die Huldigung der vier Himmelsgegenden vor Mithradates II. (80 v. Chr.), dem eigentlichen Gründer der parthischen Großmacht, und ein Reiterkampf, der Sieg des Königs Gotarzes II. über seinen Nebenbuhler Meherdates (50 v. Chr.), dargestellt ist, sind in so schlechtem Zustande erhalten, daß wir hier von einer Wiedergabe absehen müssen. Die Beifügung griechischer Inschriften, das Vorkommen von Nike-Figuren, die, wie auf den Münzen, den Herrscher krönen, weisen auch auf den Hellenismus hin.

III

Einen gewissen Ersatz für die fast ganz fehlenden Skulpturen der Arsakidenzeit im eigentlichen Persien selbst bieten die Reste eines gewaltigen Grabmonuments, das sich der nordsyrische König Antiochos I. von Kommagene (69—34 v. Chr.) errichtet hat. Das Denkmal vom Nimrud Dag zeigt rings um den Grabhügel in überlebensgroßen, freiplastischen Figuren oder in Reliefstelen die Bilder der himmlischen und irdischen Vorfahren des Herrschers. Daß zu diesen Vorfahren auch die achämenidischen Großkönige gehören, ist nicht

der Grund, weswegen wir auf dieses Denkmal hinweisen; denn neben dem „griechischen“ kommt in den Reliefs auch ein anderes, rein orientalisches Kunstempfinden zum Ausdruck. Die Haltung, die Betonung des Kopfes bei dem „Sternbild des Löwen“, dem Horoskop des Antiochos, ist rein orientalisch und von der hellenistischen Wiedergabe eines Löwen weit entfernt (Tafel 55). Dasselbe gilt für die figürlichen Reliefs, bei denen ein bewußtes Anlehnen an orientalische Vorbilder unverkennbar ist. Unwillkürlich wird man an die Reliefs von Persepolis erinnert. Freilich kannte die achämenidische Kunst, abgesehen von der Halbfigur Auramasdas innerhalb der geflügelten Sonnenscheibe, noch keine anthropomorphe Götterdarstellungen, die erst durch König Artaxerxes II. in Iran eingeführt sein sollen. Die Gestalt des persischen Sonnengottes Mithra, der mit dem zoroastrischen Barsombündel in der Hand und mit dem griechischen Strahlennimbus des Helios wiedergegeben wird (Tafel 56), zeigt in der ungelenken Wiedergabe der vorgestreckten rechten Schulter und in dem Fehlen des hinter dem Körper verborgenen Armes eine charakteristische Eigentümlichkeit des persischen Reliefstils, auf die wir gelegentlich der Felsreliefs der sasanidischen Epoche zu sprechen kommen werden. So darf das Denkmal des Nimrud Dag gewissermaßen als ein charakteristisches Beispiel der Kunst des arsakidischen Vorderasiens gelten. Und im Zusammenhange damit sei noch einmal auf die oben erwähnten Terrakotten, die „parthischen

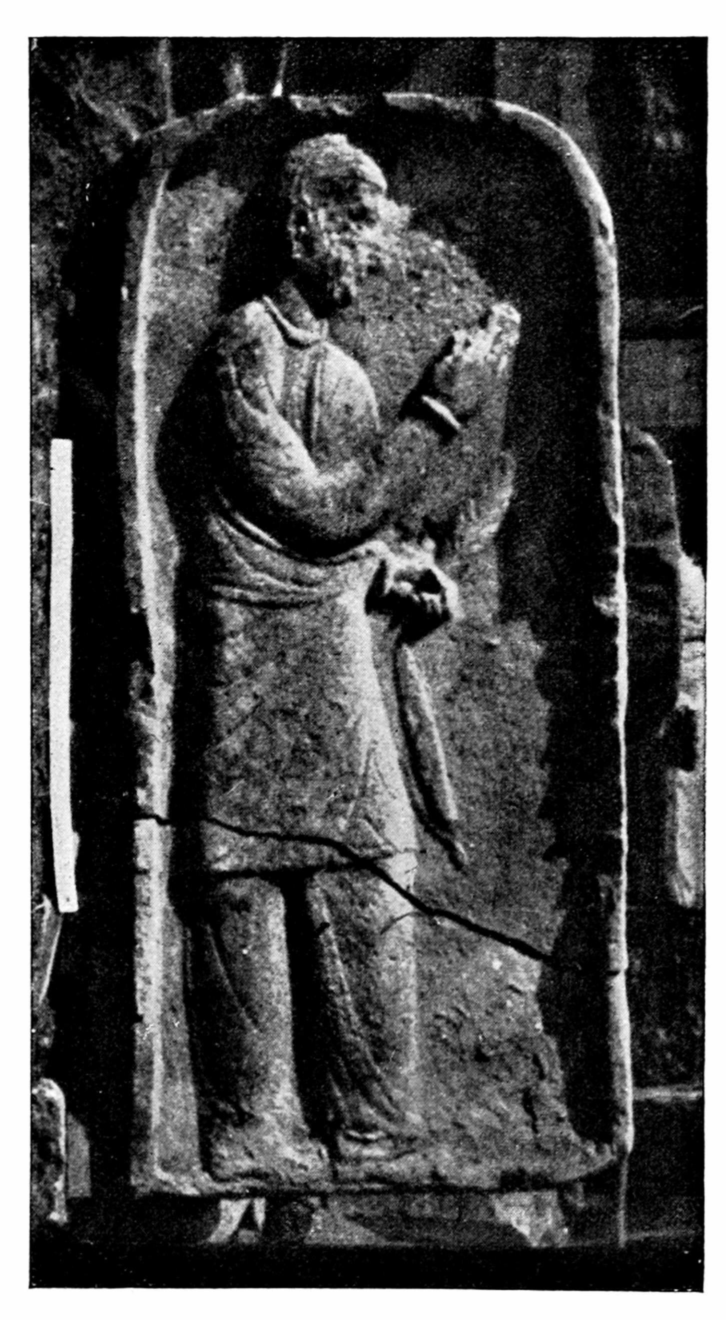


Abb. 5. Figürliche Stele parthischer Zeit aus Assur

Reiter“ hingewiesen, die die gleiche Verschmelzung hellenistischen mit orientalischem Empfinden zum Ausdruck bringen (Tafel 54).

Dasselbe gilt für die parthische Architektur; wir müssen leider auch für dieses Kunstgebiet in Ermangelung von rein persischen auf mesopotamische Denkmäler hinweisen. Die Ruinen der in der nordmesopotamischen Steppe gelegenen, in den beiden ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung blühenden und dann von dem ersten Sasaniden, Ardaschir I. (226—242), zerstörten Stadt Hatra können in gewissem Sinne als Ersatz dienen (Tafel 58—62). In den Konstruktionsformen, den Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen, in den hohen, offenen, tonnengewölbten Hallen des aus Bruchstein mit Quaderverkleidung errichteten Palastes kommen orientalische Baugedanken zum Ausdruck (Tafel 58), während sich in der Verzierung wiederum antike Elemente mit neuen, als orientalisch anzusprechenden Formen mischen. Originell sind die Bogenumrahmung mit einem aus menschlichen (und auch Tier-) Köpfen zusammengesetzten Friese (Tafel 61), die mit Masken verzierten Wandpilaster im Innern der Hallen (Tafel 59, 60) und die Bildung eines vom Eingang zum Sonnentempel stammenden Türsturzes mit klassischen und zugleich doch stark orientalisierten Formen (Tafel 62). Hier ist die Bildung der die Büste des Sonnengottes flankierenden Greifendrachen von besonderem Interesse wegen ihres Zusammenhanges mit den späteren, sasanidischen Drachen.

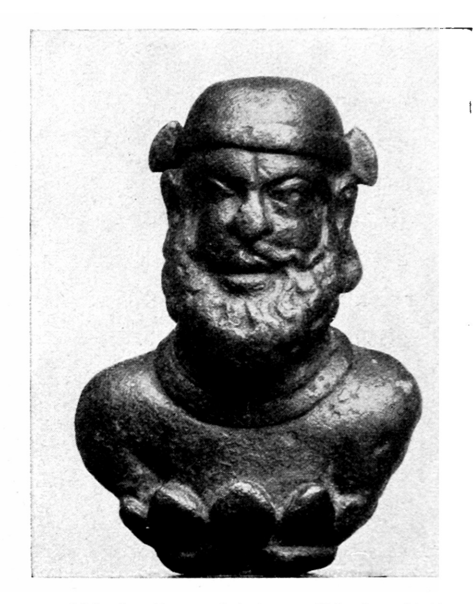


Abb. 6. Bronzebüste parthischer Zeit, Zepterbekrönung (h. 7,5 cm) Islamische Abteilung der Museen, Berlin

IV

Zu welchen rohen Gebilden die klassischen Formen verwildern können, dafür sind zwei Stuckkapitelle der Beweis, die, wahrscheinlich von einer noch nicht bekannten mesopotamischen Ruine parthischer Zeit stammend, in den Bagdader Kunsthandel gelangten (Tafel 63). Die Ausgrabungen in Assur brachten aus

ihrer parthischen Schicht zwei ganz gleiche Stelen mit figürlicher Darstellung zum Vorschein (Abb. 5). Den Ausgräber erinnerten mit Recht die freilich „schwunglos und schematisierend" gezeichneten Grundfalten an die ähnliche Wiedergabe in den achämenidischen Reliefs von Persepolis. Der Ausguß einer gebrannten Hohlform aus Ton zeigt einen parthischen Großen neben der ganz klassisch gebildeten, in eine Aedicula gestellten Statue einer Göttin, wahrscheinlich der Anahitis (Tafel 65); noch roher sind die figürlichen Reliefs, mit denen die charakteristischen glasierten Pantoffelsarkophage verziert sind, die in den parthischen Ruinen von Warka in Südmesopotamien zum Vorschein gekommen sind und teils Krieger in herausfordernder Stellung, teils nackte weibliche Figuren, wohl Tänzerinnen, darstellen (Tafel 64).

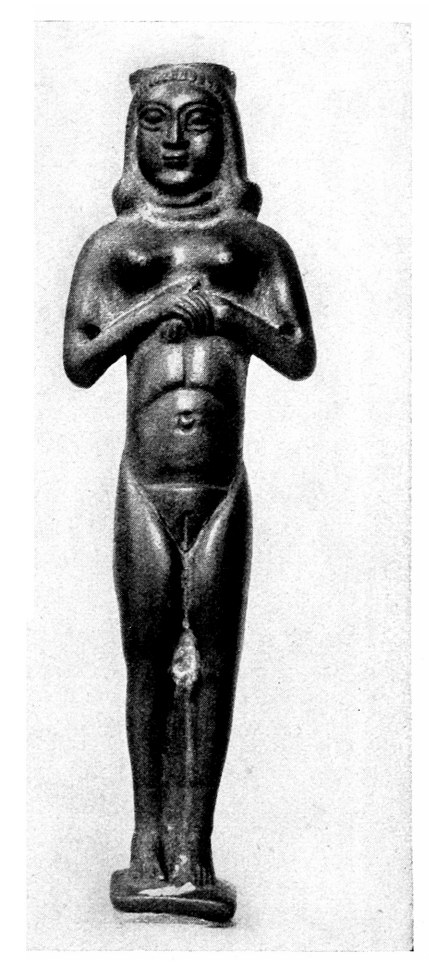


Abb. 7. Bronzestatuette parthischer Zeit (h. 11,5 cm) Islamische Abteilung der Museen, Berlin

Vom rein künstlerischen Standpunkte aus sind diese letzteren Beispiele parthischen Kunstschaffens gering zu bewerten, aber als charakteristische Beispiele der auf altorientalischen Traditionen ruhenden Volkskunst, die in bewußtem Gegensatz zu dem offiziellen höfischen Hellenismus arbeitete, durften diese unscheinbaren Stücke hier nicht übergangen werden.

In diesem Zusammenhange sei eine in der Islamischen Abteilung in Berlin befindliche kleine Bronzebüste (Abb. 6), wahrscheinlich die Bekrönung eines Zepters, erwähnt, die in Rücksicht auf die Ähnlichkeit mit seinem Münzbilde als Bildnis des Königs Orodes II. (9—6 v. Chr.) gedeutet werden kann. Auch zwei kleine weibliche Statuetten dürften der Partherzeit zugeschrieben werden müssen: ein nacktes Figürchen aus Bronze in Berlin (Abb. 7) und ein anderes aus Elfenbein,

das sich im Jahre 1913 im Kunsthandel in Paris befand (Abb. 8). Wohl beide Figuren stellen die Göttin Anahit dar, deren Kult Artaxerxes II. besonders gepflegt und durch Errichtung von Statuen ausgezeichnet haben soll. Im Avesta hebt die Beschreibung der Göttin die wohlgeformten Brüste, eine goldene Tiara und einen lang herabwallenden kunstvollen Schleier hervor. Die betont sinnliche Darstellung mit ihren vollen Körperformen und das schleierartige, reich gemusterte Gewand, das bei dem Elfenbeinfigürchen, den Vorderkörper freilassend, auf den Rücken herabfällt, dürften auch für diese Deutung sprechen.



Abb. 8. Elfenbeinstatuette parthischer Zeit, Göttin Anahit (?)

Die frühen Münzen der Arsakiden (Tafel 66) stehen ganz unter hellenistischem Einfluß und sind teilweise Nachahmungen syrischer Münzen. Auf dem Avers zeigen sie durchschnittlich das Brustbildnis des Königs und auf dem Revers ihn noch einmal in ganzer Figur, sitzend, in parthischer Tracht, mit dem Bogen in der Hand. (1, 2, 3). Diese beiden Darstellungen des Königs veranschaulichen die doppelte Stellung der parthischen Fürsten, als „Hellenenfreunde", wie sie sich auf den Münzen bezeichnen, und als Perser. Wichtig für die Stellung der Königin ist der Umstand, daß ihr Kopf, mit der Tiara bekleidet, auf der Rückseite des Königsbildes vorkommt (9, 10); so Musa, die Gemahlin des Phraates IV. (37—2 v. Chr.). Die frühen Münzen, wie die Mithradates' II. (174—87 v. Chr.) sind von großer Schönheit, besonders der Avers mit dem Bildnis des Königs; seit dem Beginn unserer Zeitrechnung ungefähr verlieren sie an Klarheit in der Zeichnung und Schärfe in der Prägung.

DIE PERSISCHE KUNST
DER SASANIDENZEIT

226—636 n. Chr.

I

Mit der letzten vorislamischen Periode Irans, der Sasanidenzeit, setzt eine nationale Reaktion gegen den Hellenismus ein, in enger Verbindung mit der nationalen Religion des Zoroaster. Der aus dem Stammlande der Achämeniden, der Persis, gebürtige Ardaschir empört sich gegen Volagases V. und schwingt sich zum „König der Könige" auf (227 n. Chr.) Er und seine Nachfolger fühlen sich als die rechtmäßigen Erben der achämenidischen Herrscher, als die Hüter der nationalen Tradition und vor allem des nationalen Kultus. Wenn schon die Parther mehr als einmal dem Römerreiche verhängnisvoll gewesen, so erstanden den Römern und Byzantinern in den Sasaniden noch gefährlichere Feinde. Sapor I., der Sohn Ardaschirs, sieht den besiegten Kaiser Valerian als Bittflehenden zu seinen Füßen (260 n. Chr.). Unter dem zweiten Sapor (309—380 n. Chr.) dringt Julian Apostata bis zur Hauptstadt Ktesiphon vor, muß aber umkehren und verliert auf dem Rückzuge sein Leben; sein Nachfolger, der Kaiser Jovian, gibt in einem schmählichen Frieden ganz Mesopotamien auf. Unter dem berühmten Khusrau I. Anoschirwan (531—579 n. Chr.) erringt das Sasanidenreich den Gipfel seiner Macht. Byzanz muß sich zu Tributzahlungen erniedrigen; im Osten wird die herandrängende türkische Welle erfolgreich aufgehalten, im Süden wird Arabien eine persische Satrapie. In all diesen Kämpfen zwischen Rom-Byzanz und Persien, die der Mitwelt als „die beiden Augen des Menschengeschlechts" erschienen, fühlen sich beide Staaten als die gleichberechtigten Herren der Welt, und Kaiser und Schahinschah nennen sich aus demselben Gefühl heraus gegenseitig „Bruder". Unter Khusrau II. Parviz kommt es zum Entscheidungskampfe. Nach anfänglichen Erfolgen, die sogar zur Eroberung von Jerusalem und zur Fortnahme des heiligen Kreuzes führten, bricht das persische Reich nach gewaltigen Anstrengungen in der Schlacht von Ninive (627 n. Chr.) zusammen. Khusrau wird von seinem eigenen Sohn, der sich wider ihn auflehnt, im Gefängnis ermordet; dieser muß einen entehrenden Frieden schließen, und, abgesehen von der politischen Ohnmacht, führen Thronwirren das Land weiter dem Abgrunde zu. In den Schlachten von Kadisija (637) und Nihawend (642) erliegt es den Arabern und wird eine Provinz des

Kalifenreiches. Wie einst der letzte Achämenide Dareios III., so stirbt Jesdegerd, der letzte Sasanide, im östlichen Persien durch Meuchelmord (661).

Ganz anders als im Arsakidenreiche ist der sasanidische Staat auf eine festgefügte Basis gestellt: An seiner Spitze der fast göttliche Verehrung genießende König, der Heerführer im Kriege, im Frieden von einem prunkvollen Zeremoniell umgeben und nur bei feierlichen Audienzen wie ein goldenes Götterbild dem Volke erscheinend. Neben dem König der grundbesitzende Lehnsadel; aus seinen ersten Familien die höchsten Beamten und Feldherren des Reiches stellend. Als zweite herrschende Kaste die Magier, mit dem Obermobed an der Spitze. Dieses Priestertum wacht streng über die Reinhaltung der nationalen Religion und hat alle Bestrebungen einer Reformation, so die Lehren des Mani und Masdak, zu unterdrücken vermocht. Nur unter überragenden und kräftigen Herrschern konnten Adel und Priestertum im Zaum gehalten werden; wenn erstere fehlten, sank mit der Macht des Königtums auch die des Reiches, und der Mangel an tüchtigen Herrschern, verbunden mit der durch den Kampf um die Weltmacht hervorgerufenen Erschöpfung hat den Untergang des Sasanidenreiches beschleunigt und schließlich vollendet. Die freilich stets innerhalb des Landes unterdrückten religiösen Bewegungen sind Zeugen für die Tiefe und Kraft des iranischen Geisteslebens, die in den starren Formen des Avesta nicht zum Ausdruck kommen. Die heute verlorenen königlichen Chroniken, die sich noch bis in die islamische Zeit erhalten haben müssen, haben die Großtaten des Reiches der Nachwelt übermittelt, so daß sie ein halbes Jahrtausend später in Firdausis Schahnameh wiedererstehen konnten und noch heute im Gedächtnis der Perser leben.

Aber noch mehr als diese durch die Literatur übermittelte Tradition sind die uns noch erhaltenen Kunstdenkmäler ein Beweis für die Höhe der iranischen Kultur zur sasanidischen Epoche: die Ruinen der gewaltigen Palastanlagen, die Felsreliefs — die die Sasaniden nicht ohne Absicht an den gleichen Felswänden angebracht haben, die die achämenidischen Reliefs schmücken —, die silbernen Geräte, die hier und da aus dem Erdboden zum Vorschein gekommen sind, und endlich die prachtvollen Seidenstoffe, die sich vor allem als Umhüllungen von aus dem Orient stammenden Reliquien erhalten haben.

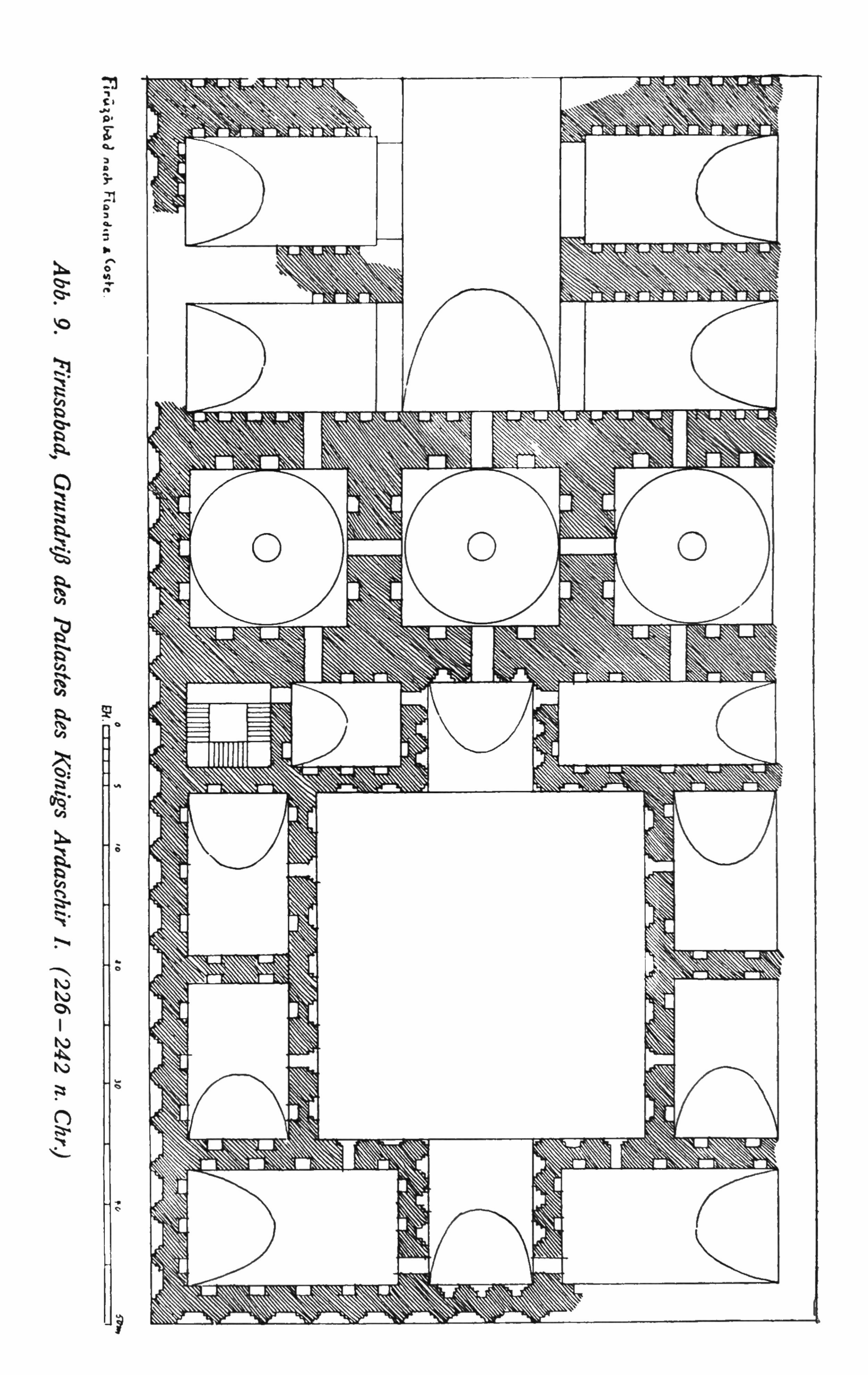


Abb. 9. Firusabad, Grundriß des Palastes des Königs Ardaschir I. (226–242 n. Chr.)

II

Als das älteste Architekturdenkmal sasanidischer Zeit gilt der von Ardaschir, dem Gründer der Dynastie, in Gur in der Persis, dem heutigen Firusabad, errichtete Palast. Technisch zeigt er die charakteristische Eigentümlichkeit der nachachämenidischen Zeit, die Benutzung von Bruchsteinen mit bindendem Mörtel, und den Gewölbebau. Wenn das Gewölbe auch schon seit dem hohen Altertum im Orient bekannt war, so wird es doch erst im Hellenismus zum raumbildenden Element und zur bestimmenden Note der orientalischen Architek-

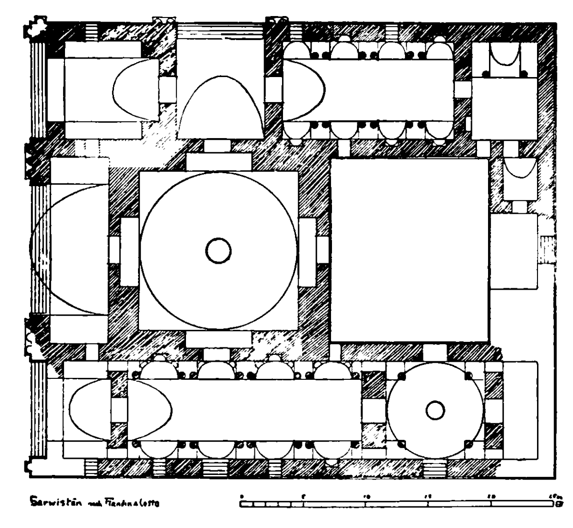


Abb. 10. Sarwistan, Grundriß eines Palastes

tur, um schließlich im Islam seinen Höhepunkt zu erreichen. Der achämenidische Palast mit seinen säulengetragenen Vorhallen und Sälen wandelt sich in eine Anlage aus tonnengewölbten Hallen und kuppelbedeckten Räumen. Schon in Firusabad (Abb. 9) finden wir die hohe tonnengewölbte Eingangshalle, den späteren Liwan, flankiert von kleineren, in gleicher Weise gedeckten Räumen, und ferner eine Reihe von Kuppelsälen. Den Schmuck der fensterlosen, festungsartigen Außenarchitektur bilden einfache Blendarkaden zwischen Halbsäulen; im Innern sind die Türen und Wandnischen einheitlich gestaltet, und hier finden wir allenthalben als Verzierung die uns schon von Persepolis bekannte ägyptisierende Hohlkehle wieder (Tafel 67); aber „die achämenidischen Formen sind", wie man treffend gesagt hat, „durch das Medium des Hellenismus gegangen".

Schon Ardaschir (226—242), der erste Herrscher der Dynastie, wählte Ktesiphon zur Winterresidenz; aber erst sein Nachfolger Sapor I. (242—272) erbaute den dortigen Palast, von dem sich der Hauptteil, die Audienzhalle, noch erhalten hat. Noch heute ist der „Taq i Kisra", die „Bogen des Khusrau" genannte Ruine, eins der bemerkenswertesten Bauten des Altertums (Tafel 68, 69). Die hohe, fast 26 m Spannweite zeigende Halle wird von einer Fassade eingefaßt, deren eine Hälfte erst vor 30 Jahren eingestürzt ist, und hinter der sich je fünf niedrige Seitenräume verstecken. In vier Stockwerke gegliedert, zeigt diese Fassade eine Anhäufung von Nischen, flankierenden Halbsäulen, Arkadenreihen und Rundbögen, eine Scheinarchitektur, die schon in den Bauten der hellenisierten syrischen Städte ihre Vorläufer hatten. Wahrscheinlich haben die Bemalung der jetzt herabgefallenen Stuckbekleidung und die in ihr ausgedrückten Zierglieder den Eindruck des Bauwerkes stark beeinflußt, und ihr jetziges Fehlen die ursprüngliche Pracht vermindert. Auch die Ausstattung der Audienzhalle — denn als solche diente der Raum — mit Gemälden und Reliefschmuck an den Wänden, mit dem „Frühling des Khusrau" genannten Teppich auf dem Fußboden, mit dem als ein Wunderwerk überlieferten Thron und mit der gewaltigen Krone, die von der Decke über den thronenden Herrscher herabhing, können wir uns nicht phantastisch genug vorstellen.

Von sonstigen sasanidischen Palastruinen seien der wiederum in der Persis gelegene Palast von Sarwistan (Abb. 10), dessen Grundriß eine Weiterentwicklung des Palasttypus von Firusabad zeigt, und das umfangreiche Jagdschloß Kasr i Schirin genannt, das, von Khusrau II. errichtet, den Namen seiner berühmten Gemahlin, der Königin Schirin, trägt und im Randgebirge an der großen Heerstraße von Hamadan nach Ktesiphon gelegen ist. Endlich ist nicht weit davon in der mesopotamischen Ebene die Lieblingsresidenz desselben Herrschers, Dastagird, zu erwähnen, deren gewaltige Mauern sich bis zur Gegenwart erhalten haben.

III

Die Felsreliefs der Sasaniden bilden ebenso wie die achämenidischen Skulpturen eine Verherrlichung des Herrschers. Durch sie soll das Königtum von Gottes Gnaden, ein entscheidender Sieg oder auch nur ganz allgemein die Überlegenheit des Persers über den ausländischen Feind, vor allem über den Römer, zum Ausdruck gebracht werden. Die ersteren beiden Vorwürfe sind es vor allem, denen wir in den Skulpturen begegnen. Während des ersten Säkulums hat

fast jeder Herrscher, mit Ausnahme einiger weniger kurz regierender Fürsten, ein oder mehrere Reliefs herstellen lassen, die sich vor allem in der Nähe von Persepolis, an den Felswänden von Naksch i Rustem und Naksch i Redjeb befinden. Auf Sapor I. geht die größte Anzahl der uns bekannten Felsskulpturen zurück; er schmückt mit ihnen auch die Umgebung von Schapur, einer neuen, weiter im Süden des Landes gelegenen, nach ihm genannten Residenz. Neben dem Anfang kommt dann vor allem das Ende der Sasanidenzeit in Betracht, dem wir die auf Khusrau II. zurückgehende große Grotte des Taq i bustan verdanken. Es ist nur natürlich, daß sich während dieser langen Zeit von vier Jahrhunderten bemerkenswerte Stilunterschiede und eine gewisse künstlerische Entwicklung bemerkbar machen.

Betrachten wir das älteste Relief (Tafel 70), auf dem die Belehnung Ardaschirs durch den Gott Ormusd dadurch wiedergegeben ist, daß der König aus der Hand des Gottes den mit Schleifen verzierten Ring, das Symbol der Herrschaft, empfängt. Die mehr als halbe Körperstärke betragende Reliefhöhe fällt besonders ins Auge und ist als ein gewisser Fortschritt der älteren orientalischen Kunst, den assyrischen und achämenidischen Reliefs gegenüber aufzufassen; wenn auch bei letzteren manchmal, z. B. beim Dareios-Relief von Bisutun (Tafel 3), schon ein stärkeres Heraustreten der Figuren aus dem Reliefgrund und eine größere Modellierung zu beobachten ist. Vor allem ist die symmetrische Komposition, der sogenannte Wappenstil, bemerkenswert, der sich in dem Bestreben äußert, von der Mitte aus nach beiden Seiten eine möglichst gleiche Zeichnung zu geben. Wenn es irgend geht, sucht man eine vollständige Übereinstimmung hervorzurufen. So gleichen sich die beiden Rosse, ebenso der Unterkörper des Gottes und der des Königs vollkommen, und alles andere wird nach beiden Seiten hin in eine gewisse Übereinstimmung gebracht. Der unter dem Pferde des Gottes liegenden Gestalt, dem „Ahriman“, der Personifizierung des bösen Prinzips, entspricht die Figur des unter dem königlichen Reiter liegenden Königs Artaban, des letzten Arsakiden. Dem wehenden Mantel des Gottes entspricht der den Fliegenwedel haltende Eunuch, dem Zepter des Gottes der mit dem Gestus der Verehrung erhobene Arm des Königs. Leere Flächen des Hintergrundes sucht man möglichst zu vermeiden. Am besten gelungen sind die Tiere, die ganz in Profil gestellten Pferde — ein charakteristisches Merkmal der altorientalischen Kunst. Das Unzulängliche des Könnens — wir wiesen schon bei den Reliefs vom Nimrud Dag auf diesen Mangel hin — macht

sich da vor allem bemerkbar, wo man versucht, die Profilstellung der Figuren aufzugeben und, im Gegensatz zum Unterkörper und zum Kopf, die Brust in der Vorderansicht darzustellen. Da treten dann durch eine Verschiebung der Schulter und einen falschen Armansatz die unerfreulichsten Verzerrungen ein. Auch das Auge ist im Gegensatz zu der Profilstellung des sonstigen Kopfes in Vornansicht wiedergegeben. Ganz unmöglich sind der Sitz der Reiter und ihr Größenverhältnis zu dem der Pferde; mit den nach unten ausgestreckten Fußspitzen berühren sie fast den Erdboden. So zeigt in diesem ersten Relief die sasanidische Reliefkunst eine bewußte Abhängigkeit von der altorientalischen Tradition, ein Festhalten und Befangensein in den überlieferten Kompositionen; aber zu gleicher Zeit macht sich das Bestreben geltend, etwas Neues und Monumentales zu schaffen, das die Werke früherer Zeit übertreffen soll. Die göttliche Belehnung, die Investitur des Herrschers, sollte an der gleichen Felswand, aber in eindrucksvollerer Weise verherrlicht werden, an der Dareios, als dessen rechtmäßigen Nachfolger sich Ardaschir betrachtet, über dem Eingang zu seinem Grabe, seinem Gotte opfernd, dargestellt war (Tafel 32). Eine in drei Sprachen, in dem älteren parthischen, dem neueren sasanidischen Pehlewi und in Griechisch geschriebene Inschrift lautet: „Das ist das Bild des Ormusd-Verehrers, des göttlichen Ardaschir, des Königs der Könige von Iran, des aus göttlichem Geschlecht Entsprossenen, des Sohnes des göttlichen Papak, des Königs". Und neben dem Gotte steht: „Das ist das Bild des Gottes Zeus".

Aus der Zeit des zweiten Sasaniden Sapors I. (242—272) kennen wir eine größere Anzahl von Reliefs. Das Reiterrelief von Naksch i Redjeb (Tafel 71) läßt trotz starker Zerstörung einen künstlerischen Fortschritt erkennen. Schon dadurch, daß der König nicht den Ring berührt, sondern nur den Arm nach dem ihm vom Gott entgegengebrachten Herrschaftssymbol ausstreckt, hat der Künstler mehr Handlung in den Vorwurf zu bringen gewußt und die strenge Gleichmäßigkeit durchbrochen. Der Sitz der Reiter und ihr Größenverhältnis zum Pferde ist natürlicher; an Stelle der in schweren Falten lang herabfallenden Gewandung ist ein dünner, krause Falten bildender Gewandstoff getreten, der die Körperformen besser hervortreten läßt und in der Folge allgemein üblich wird. Das reich gezäumte Pferd zeigt größere Lebendigkeit. Die leidige Verzerrung des Oberkörpers beeinträchtigt freilich auch hier den allgemeinen Eindruck. Einen weiteren Fortschritt zeigt das Relief, auf dem der König an der Spitze seines Gefolges dargestellt ist (Tafel 73). Hier hat man sich sichtlich

bemüht, eine malerische Wirkung dadurch zu erreichen, daß, vielleicht auch teilweise nur durch den zur Verfügung stehenden, schräg abfallenden Raum gezwungen, die sich überschneidenden Figuren des Gefolges an Größe abnehmen und im Hintergrund einige Figuren erhöht wiedergegeben werden.

Es ist nur natürlich, daß der politische Haupterfolg Sapors I., die in Antiocheia erfolgte Gefangennahme des römischen Kaisers Valerian (260), den Vorwurf für mehr als ein Felsrelief abgegeben hat. Das bedeutendste befindet sich bei Persepolis (Tafel 74). Auch hier macht sich in den Proportionen der Hauptfigur, des Königs, dessen Krone wohl absichtlich über den Reliefrahmen hinausragt, eine gewisse Befangenheit bemerkbar. Der Oberkörper ist zu breit und gedrungen gestaltet; auch die Beine des Pferdes sind zu kurz geraten. Andererseits ist der Moment, wo Valerian das Knie beugt, und der anstatt seiner eingesetzte Cyriades die Arme huldigend erhebt, trotz aller Unvollkommenheiten im einzelnen glücklich erfaßt. Im übrigen schwelgt der Künstler hier in der Darstellung übertrieben gebauschter Gewänder und wehender Bänder.

Die gleiche Szene finden wir in Schapur in etwas anderer Auffassung wieder (Tafel 75). Hier führt Sapor den Cyriades an der Hand, während Valerian nicht im Moment des Niederfallens, sondern kniend dargestellt ist. Dieses Mittelrelief wird eingefaßt von zwei Reihen eingerahmter Kompositionen. Links sehen wir schematisch hintereinander aufmarschierte persische Reiter in der gleichen Stellung, Bewegung und Tracht, was uns an die unendliche Wiederholung der Garden von Persepolis erinnert. Die rechte Seite zeigt in fünf verschiedenen Flächen das im Triumph vorgeführte Gefolge des Kaisers, die erbeuteten Trophäen und die verschiedenen Gattungen des römischen Heeres. Es ist wahrscheinlich, daß es sich hier um die Übersetzung von Gemälden in das Relief handelt; hat doch die Malerei bei den römischen Triumphen eine große Rolle gespielt. Dafür spricht auch die eigentümliche Fußstellung der Figuren mit nach unten gestreckten Fußspitzen, wie wir sie von den unzweifelhaft von Persien beeinflußten Höhlen-Malereien von Chinesisch-Turkistan kennen. Bei einer zweiten, in Schapur vorhandenen Reliefdarstellung des Sieges über Valerian (Tafel 77) ist die Fläche in figurenreiche Streifen aufgelöst; hier scheint eine seltene direkte Anlehnung an die gleichzeitige westliche Kunst, an den Schmuck der römischen Siegessäulen vorhanden zu sein; ein Umstand, der vielleicht mit der Nachricht in Zusammenhang steht, daß sich Sapor bei seinen Bauten der Mitwirkung römischer Werkleute bedient haben soll, die als Gefangene in seine Gewalt gekommen waren.

Ein drittes, den gleichen Vorwurf behandelndes Relief ist besonders stark zerstört (Tafel 76); aber wir erkennen auch hier noch den hilfeflehenden Valerian, der zwischen dem siegverleihenden Gott Ormusd und dem König Sapor I. gnadeflehend am Boden liegt. Hier ist also die wappenmäßige Darstellung der Belehnungsszene mit dem Siegesmotiv kombiniert, und die beiden unter den Hufen der Reiter liegenden Figuren können nur eine sinnbildliche Bedeutung haben.

Von Bahram I. (273—277) gibt es in Schapur eine Belehnungsszene, in der die sasanidische Kunst unseres Erachtens einen gewissen Höhepunkt erreicht hat (Tafel 78). Die beiden Pferde sind in ihrer naturgetreuen und zugleich monumentalen Auffassung unübertrefflich und können es mit den besten Pferdedarstellungen der Renaissance aufnehmen. Auch die Figuren der beiden Reiter, des Gottes und des Königs, sind in ihren Abmessungen und in der Bewegung vorzüglich. In der Haltung des ausgestreckten rechten Armes des Königs kommt ein schon früher beobachtetes Moment zu wirkungsvollem Ausdruck, das Verlangen und Sehnen, den ihm zugereichten Kranz zu fassen und in den Besitz der Macht zu gelangen. Dieses seelische Moment gibt dem Relief eine ganz besondere Bedeutung.

Auch ohne Inschriften können die Reliefs durch die Wiedergabe der jedem Könige eigentümlichen Krone, die wir von seinen Münzbildern kennen, mit ziemlicher Bestimmtheit eingeordnet werden, wenn auch manche Zuweisungen nicht ganz sicher sind. Bahram II. (277—293 n. Chr.) zeigt ein Relief von Naksch i Rustem im Kreise seiner Angehörigen und der Großen seines Reiches (Tafel 70); in einem künstlerisch bedeutenderen Relief von Schapur sehen wir den König, wie er sich durch einen Feldherrn einen von ihm überwundenen Beduinenstamm vorführen läßt (Tafel 79), ein nicht näher zu bestimmendes politisches Ereignis. Abgesehen von dem symmetrischen Aufbau der Komposition, dessen Mitte die Figur des Feldherrn einnimmt, ist der majestätische Kopf des Königs (Tafel 80) und die äußerst lebenswahre Charakteristik der Araber (?), ihrer Pferde und Kamele bemerkenswert. Den Nachfolger Bahrams II. Narseh (293—303), einen Sohn Sapors I., zeigt ein Relief von Naksch i Rustem, wo die Göttin Anahit ihn in Gegenwart seines Sohnes, des Kronprinzen, und in Anwesenheit der Großen des Reiches mit dem Ringe belehnt (Tafel 81).

Die drei an der Felswand von Naksch i Rustem befindlichen, in Tafel 82 und 83 wiedergegebenen Reliefs, die sämtlich stark gelitten haben, gehören eng zusammen. Hier ist der Wappenstil und die Symmetrie des Aufbaues ganz aufgegeben zugunsten einer freien und äußerst lebendigen Schilderung und

einer realistischen Wiedergabe des Moments. In der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker dürfte es kaum gleich vorzügliche Darstellungen von Kampfszenen geben. Diesem frischen und lebendigen Vortrag verbindet sich eine sichere und korrekte Zeichnung, bei der die Wiedergabe des Details, in der Bewaffnung usw. nicht vergessen ist. Das bedeutendste dieser Reliefs (Tafel 82 oben) zeigt einen sasanidischen Herrscher, der, gefolgt von seinem Standartenträger, auf fliegendem Pferde über einen Verwundeten oder Toten anstürmt und den Gegner mit der gefällten Lanze am Halse trifft. Unter dem gewaltigen Anprall sinkt dessen Pferd auf die Hinterhand zusammen, und die Lanze des Gegners, anscheinend eines römischen Kriegers, der sich mit den Schenkeln auf dem stürzenden Pferde aufrechtzuerhalten versucht, schnellt in schräger Richtung empor. Die beiden anderen, ähnlich komponierten Reliefs (Tafel 82 unten und 83) stehen künstlerisch diesem glänzenden Skulpturwerke wenig nach; ein viertes befindet sich bei Firusabad. Während wir früher die Reliefs auf Grund der nicht ganz klar erkennbaren Kopfbedeckungen der persischen Reiter mit den Königen Schapur III. (383—388) und Bahram IV. (389—399) in Verbindung brachten, ist man neuerdings (H T) mit großer Wahrscheinlichkeit für ihre Entstehung in einer ein Jahrhundert früheren Epoche eingetreten und hat das oben geschilderte Relief (Tafel 82 oben) mit Bahram II. (277—294) in Verbindung gebracht. Man denkt an eine Verherrlichung seines Sieges über den römischen Kaiser Carus oder über seinen Nebenbuhler Hormisdas. Daß zweifelsohne bei dem Relief auf Tafel 83 gleichfalls ein König wiedergegeben sein soll, dafür spricht der auch hier angebrachte Standartenträger. Wenn in diesen Kampfszenen die Kopfbedeckungen nicht genau und nur ungefähr mit den üblichen, durch die Münzen festgelegten Kronen der Herrscher übereinstimmen, so sei dazu bemerkt, daß es sich hier nicht um feierliche Staatshandlungen wie bei den Belehnungsszenen, sondern um Kampfszenen handelt, wo der König nicht im Staats-, sondern im Kriegskleide erscheint und keine Krone, sondern einen Helm oder eine Kappe trägt. Wie dem auch sei; jedenfalls soll stets der siegreiche Kampf zwischen einem Perser und einem Feinde, meist wohl dem römischen Erbfeinde, wiedergegeben werden. Es ist nicht nötig, jedesmal an bestimmte Ereignisse zu denken. In Übereinstimmung mit dem typischen Gegensatz in der iranischen Religion, wo Auramasda dem Ahriman, das Gute dem Bösen, das Licht der Finsternis, das Recht der Lüge gegenübersteht, soll auch hier die Überlegenheit des Persers über den Feind, Irans über Rom, des rechtmäßigen

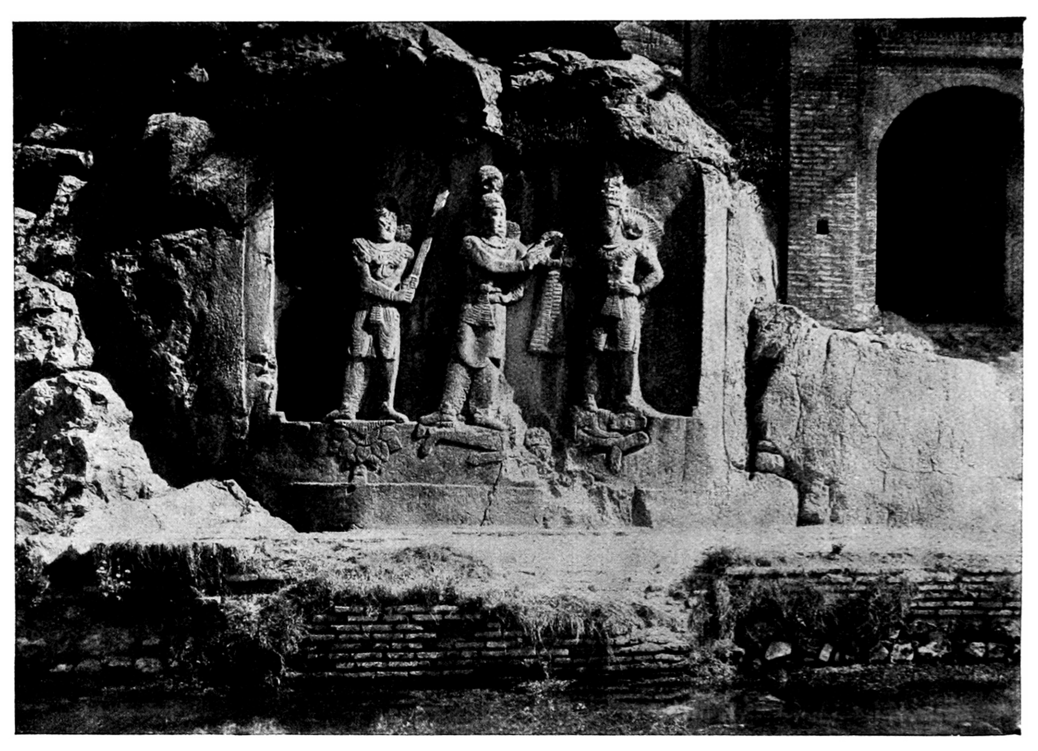


Abb. 11. Taq i bustan, Relief
Belehnung des Königs Ardaschir II. (379—384) durch Ormusd und Mithra

Königs über den Usurpator zum Ausdruck gebracht werden. Jüngst ist gelegentlich dieser Kampfreliefs auf die künstlerische Verwandtschaft mit chinesischen Reiterdenkmälern der Han-Zeit hingewiesen worden. Da diese einer früheren, in die persische Arsakidenzeit fallenden Epoche angehören, müßte hier eine ost-westliche Beeinflussung vorliegen, was keinesfalls in den Bereich des Unmöglichen zu setzen ist.

IV

Nordöstlich von Kirmanschah liegt der Taq i bustan, die Gartengrotte. Steil senkt sich hier der gewaltige Parro, der westliche Ausläufer des Bisutun-Berges, zur Ebene hinab; an seinem Fuß entspringen wasserreiche Quellen. Hier war wohl von frühsasanidischer Zeit an ein königlicher Wohnsitz. Reste dieser Anlagen erblicken wir in zwei in den Fels gehauenen, mit Reliefs geschmückten Grotten und in einem östlich davon befindlichen freien Felsrelief (Tafel 84). Dieses, die Belehnung des Königs Ardaschir II. (379—384) durch

Ormusd unter Assistenz von Mithra, dem persischen Licht- und Sonnengott (Abb. 11), sowie die kleinere Grotte mit Reliefs aus der Zeit Sapors II. (310—379) und Sapors III. (324—388) übergehen wir hier und wenden uns zu den dem Ende der Sasanidenzeit angehörenden Denkmälern.

Die große, mit Felsreliefs reich geschmückte Grotte geht auf Khusrau II. (590—629) zurück, der Sage nach ein Werk des Farhad, des unglücklichen Liebhabers der Königin Schirin. Hier hat die monumentale Reliefkunst der sasanidischen Epoche kurz vor dem Untergange des Reiches noch einmal einen gewaltigen Aufschwung genommen. An der Hinterwand der Grotte sehen wir oben im Halbrund eine Belehnungsszene, Khusrau zwischen Ormusd und Anahit, während darunter der Herrscher auf seinem berühmten Rosse Schabdaes wiedergegeben ist (Tafel 85). Diese Reiterfigur gehört in ihrer kraftvollen Realistik zu den bemerkenswertesten und wirkungsvollsten Schöpfungen der gesamten Epoche; in hohem Relief gearbeitet, hängt sie nur lose mit der Grundfläche zusammen, wodurch der Zerstörung leider Vorschub geleistet ist. Hier sind im Gegensatz zu den früheren Reliefs die Größenverhältnisse zwischen Roß und Reiter gut getroffen; der König, sicher und ungezwungen dasitzend, die Gesichtszüge halb verhüllt durch den Kettenpanzer, dreht den Oberkörper dreiviertel nach vorn und hält mit dem rechten Arm die Lanze, während der Schild die linke Schulter, das Schmerzenskind der sasanidischen Kunst, geschickt verdeckt. Die minutiöse Wiedergabe der Details, z. B. der Musterung des Gewandes, ist unauffällig behandelt und beeinträchtigt nicht im geringsten die monumentale Größe dieser bedeutenden Skulptur.

Die beiden großen Jagdreliefs an den Seitenwangen der Grotte (Tafel 86—89) sind vollständig malerisch empfunden, so daß man annehmen kann, daß sie direkt auf Gemälde zurückgehen. Wissen wir doch, daß die sasanidischen Paläste reich mit Wandgemälden, Jagd- und Kampfdarstellungen, geschmückt waren. Bei diesen Kompositionen mögen auch die textilen Erzeugnisse der Weberei und Stickerei, vielleicht sogar der Teppichknüpferei, von Einfluß gewesen sein. Die Szenen sind von einem hohen Augenpunkte aus gesehen; sie erinnern an ägyptische Reliefs. Man überblickt die Fläche, auf der dann übereinander die einzelnen, eigentlich hintereinander befindlichen Gruppen und Figuren angebracht sind. Innerhalb dieser Darstellungen gibt es allerdings reihenweise Überschneidungen. So geht die Perspektive arg in die Brüche. Links handelt es sich um eine Wildschweinjagd, rechts um eine Damwildjagd, deren Wiedergabe

hier mit den auf Elefanten reitenden Treibern der Säue, mit dem vom Boot aus jagenden König und mit dem ihn begleitenden Harem (Tafel 88—89), dort mit dem erst eingezäunten, dann freigelassenen und von zahmen Tieren geführten Damwilde (Tafel 86—87) kulturhistorisch von besonderem Interesse ist. Daß die Figur des Königs beidemal mehrfach dargestellt ist, vermag den Eindruck nicht zu beeinträchtigen. Was die Reliefs besonders auszeichnet, ist nach altorientalischer Tradition die lebendige und naturtreue Wiedergabe der Tiere. Das



Abb. 12. Taq i bustan, Kapitell mit Brustbild der Göttin Anahit

in wilder Flucht dahinjagende Damwild oder die durch das Röhricht des Sumpfes brechenden oder verendenden Wildschweine sind meisterhaft gezeichnet. Ähnlich lebendige Jagdbilder sind uns aus der assyrischen Kunst von den Palastreliefs Assurbanipals in Ninive bekannt; aber sie waren auch der achämenidischen Kunst nicht fremd, wie Darstellungen auf persischen Siegelzylindern zeigen (Tafel 52).

Den Schmuck der Bogenfront bilden zwei in wallende Gewänder gekleidete, geflügelte weibliche Genien, die einen reichen Perlenkranz und eine mit Perlen gefüllte Schale halten (Tafel 91). Man hat diese Figuren mit den „Vollkommen-

heit“ und „Unsterblichkeit“ verkörpernden Engeln in Verbindung gebracht. Ihre Verwandtschaft mit den Siegesgöttinnen der römischen Triumphbögen ist unverkennbar; aber der Weg, auf dem sie nach Persien gekommen sind, ist wohl nicht direkt, sondern über das hellenistische Baktrien gegangen; ist doch dieses für ganz ähnliche Darstellungen in der Höhlenmalerei von Ost-Turkistan gleichfalls der Vermittler gewesen. Von ganz besonderer Bedeutung ist der ornamentale Schmuck des Taq i bustan, der nirgends reicher und sinnfälliger als



Abb. 13. Kale i Kuhna, Kapitell mit Rautenmuster und Lotosblüten

in den beiden baumartigen, mit phantastischen Akanthusmotiven geschmückten Füllmotiven der Wandpfeiler zum Ausdruck kommt, die den Sockel der Grotte flankieren (Tafel 90). Einfacher zeigen sich diese Blattformen auf den beiden durch einen Weinlaubfries verbundenen Kapitellen an der Rückwand (Tafel 92). Von der Dreibogenfront eines vor der Grotte befindlichen Gebäudes stammen anscheinend die beiden mächtigen Kämpferkapitelle, die auf einer Seite ornamentalen Schmuck, auf der anderen die Büsten des Königs und der kranzhaltenden Anahit tragen (Tafel 93 und Abb. 12). An dieser Stelle mag ein bei Kirmanschah jüngst zum Vorschein gekommenes sasanidisches Kapitell (Abb. 13)

erwähnt werden, das allseitig von einem Rautenmuster stoffartig übersponnen ist, dessen Füllungen die verschiedenartigsten Bildungen der Lotosblüte zeigen.

Die Kunst am Ausgange der Sasanidenzeit, wie sie im Taq i bustan zum Ausdruck kommt, ist nicht in dem Maße einheitlich, wie die aus dem Beginn, aus dem dritten bis vierten Jahrhundert. Der über Baktrien gekommene Hellenismus macht sich, worauf wir mehrfach hinwiesen, jetzt in besonderem Maße geltend; auch indischen Einfluß hat man, z. B. in der charakteristischen Wiedergabe der Tiere, vor allem der Elefanten, zu erkennen geglaubt. Die Reiterfigur des Königs (Tafel 85) nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als es sich hier kaum noch um ein Relief, vielmehr um eine nur lose mit der Wand zusammenhängende Freifigur handelt und um eine der monumentalsten Schöpfungen ihres Kunstkreises. So hat man sie fast als einen Fremdling empfunden, der mit der sonstigen sasanidischen Kunst wenig oder nichts gemein hätte. Dem können wir nicht zustimmen; denn die charakteristischen Mängel sind auch hier nicht überwunden, aber sie sind geschickt umgangen oder in dem augenblicklich sehr zerstörten Zustande nicht mehr kenntlich. Die linke Schulter, deren typische Verkürzung wir mehrfach erwähnt haben, wird durch den vorgehaltenen Schild verdeckt, der rechte Arm ist nicht mehr vorhanden, glücklicherweise, möchte man fast sagen; denn man kann sich nicht vorstellen, wie er ohne unerfreulichste Verrenkung die gewaltige, auf der Schulter ruhende Lanze gehalten hat. Eine gewisse Unbeholfenheit in der Bewegung ist nicht überwunden; aber im ganzen ist auch diese Hauptfigur des Denkmals wie alles andere, malerisch empfunden und wiedergegeben.

V

Die Denkmäler des Taq i bustan leiten zu den sasanidischen Stoffen und Seidengeweben über; sind doch hier die Gewänder so genau wiedergegeben und bei der vortrefflichen Erhaltung der Reliefs noch jetzt so gut erkennbar, daß man in den dargestellten Stoffmustern eine sichere Grundlage für die sasanidische Textilkunst der Spätzeit besitzt (Tafel 94—97). In der reichen Fülle der Muster, wohl durchweg von Seidenstoffen, unterscheidet man, rein äußerlich, Streu-, Rauten-, Dinar- (Scheiben-) und Corona- (Kranz-)Muster nach der Art, in der die ornamentalen und pflanzlichen Motive und vor allem die Tierfiguren auf die Fläche verteilt sind. Zu den am häufigsten vorkommenden figürlichen Schmuckformen der sasanidischen Kunst gehört die freie Umwandlung

des klassischen Hippokampen, des Meerpferdes, in ein Fabeltier mit Raubtierkopf, Löwentatzen, Flügeln und emporgehobenem Pfauenschweif, das wir den sasanidischen Pfauendrachen nennen. In einen Blattkranz gestellt zeigt ihn das Gewand der Reiterstatue Khusraus II. (Tafel 94); in einem grünen, gelbgemusterten Seidenstoff hat sich mit geringen Abweichungen derselbe Stoff im Original erhalten (Tafel 95). Auch die Vögel, vor allem Enten, denen wir als Verzierungen von runden Scheiben oder als Streumuster auf den Stoffen eines der Elefantenreiter begegnen (Tafel 96, 97), finden wir als Muster von Seidenstoffen bis in die ersten Jahrhunderte der islamischen Epoche hinein, ohne daß letztere in der Zeichnung ihre Abhängigkeit von den im Taq i bustan vorkommenden Stoffmotiven verbergen können (Tafel 100, 101). Sicher noch in sasanidische Zeit gehören zwei Seidenstoffe, auf denen uralte orientalische Motive wiederkehren. Der auf einem Greifen reitende König, dessen Krone und bartloses Antlitz an den letzten Sasaniden Jesdegerd erinnert, ist auf dem sogenannten Jesdegerd-Stoff in Köln und Berlin (Tafel 98) im Kampf mit dem uns schon von den Reliefs von Persepolis her bekannten gehörnten Fabeltier (Tafel 16) dargestellt, während ihm, im Gegensatz zu diesem, ein Genius zuwinkt. Den Hintergrund füllen kauernde Löwen und fliehende Steinböcke. Bei dem zweiten hier abgebildeten prachtvollen Reiterstoff (Tafel 99) wird die figurenreiche Jagdszene — der auf einem Flügelpferd reitende König hält ein erbeutetes Löwenjunges mit der einen Hand, mit der andern einen Jagdfalken — von reich mit Tiermedaillons gefüllten Kreisbändern umrahmt. Der hier z. B. in der Königstracht bemerkbare hellenistische Einschlag vieler sasanidischer Stoffe wird, abgesehen von den Beziehungen zu Baktrien, durch den Umstand erklärt, daß um die Mitte des vierten Jahrhunderts nachweislich Seidenweber aus dem römisch-byzantinischen Vorderasien nach Persien verpflanzt wurden. Persien hat nicht nur als Durchgangsland der nach Westen exportierten chinesischen Rohseide eine Rolle gespielt. Bedeutender war seine Stellung im frühen Mittelalter als Verarbeiter der chinesischen und der heimischen Seide. Die sasanidischen Seidenstoffe wurden in der westlichen und der östlichen Welt geschätzt und nachgebildet; sie sind es vor allem gewesen, die die geschlossene sasanidische Kunst und ihre Formenwelt über die Grenzen des Landes verbreitet haben. Ihre Muster, z. B. die in Kreise gestellten Tierfiguren, finden sich als Schmuck von Silbergeräten und der Keramik ebenso wie auf Stuckreliefs, die man in der Architektur verwandte, und von denen charakteristische Beispiele in Mesopotamien von nicht

mehr nachweisbaren Bauten spätsasanidischer oder frühislamischer Zeit zum Vorschein gekommen sind.

Eine derartige, mit einer lebendig gezeichneten Vogelfigur verzierte Platte kam in türkischen Schützengräben auf dem Ruinenfelde von Ktesiphon in der Nähe des Taq i Kisra im Jahre 1915 zum Vorschein (Tafel 103). Den sasanidischen Pfauendrachen zeigen zwei gegenständige Marmorplatten aus Konstantinopel (Tafel 102), deren ursprüngliche Verwendung man gleichfalls nicht kennt. Über ihre Entstehungszeit gehen die Ansichten auseinander; aber der unmittelbare Zusammenhang mit sasanidischen Stoffen scheint uns auch hier unverkennbar zu sein, wenn auch wegen der fehlenden Umrahmung nicht so in die Augen fallend wie bei den ersteren Stücken.

VI

Neben den Stoffen und stilistisch in enger Verbindung mit ihnen stehend scheinen die Metallgeräte des sasanidischen Persiens in großer Menge in die Nachbarländer ausgeführt worden zu sein. Wir besitzen eine nicht geringe Anzahl von silbernen und auch aus unedlem Metall bestehenden Tafelgeräten, Schalen und Kannen, die sich vereinzelt in europäischen Kirchenschätzen und Schatzkammern erhalten haben, vor allem aber auf russischem Gebiet und im Kaukasus zum Vorschein gekommen sind. Aus Persien selbst stammen nur ganz wenige Stücke, was man durch die seit dem 11. Jahrhundert in Vorderasien einsetzende Entwertung des Silbers und durch die verheerenden Stürme der Mongoleneinfälle erklärt hat. Dieses wichtige Gebiet des sasanidischen Kunstschaffens ist zwar durch das schöne Tafelwerk von Smirnoff schon seit zwölf Jahren in seinen bemerkenswertesten Stücken bekannt; eine Reihe dort nicht veröffentlichter Geräte, vor allem aus russischem Besitz, kam im folgenden Jahre auf der Münchner Ausstellung muhammedanischer Kunst zum Vorschein. Trotzdem ist dieses Material wenig erforscht. In den Tafeln 104—141 zeigen wir hier eine Anzahl der wichtigsten und künstlerisch besonders charakteristischen Stücke, von denen einige hier zum ersten Male abgebildet werden. Diese Auswahl gibt eine einigermaßen erschöpfende Übersicht; aber wir müssen gestehen, daß es noch nicht möglich ist, den Tafeln genaue Angaben über Zeit und Ort der Entstehung hinzuzufügen. Da sich die sasanidischen Formen in Vorderasien noch lange nach dem Untergange des Reiches erhalten haben — vor allem in den unzugänglichen Gebieten des persischen Hochlandes, wo auch der Feuerkult noch durch Jahrhunderte stellenweise heimlich gepflegt wurde, im Kaukasus und in

Turkistan —, ist es nicht zu verwundern, daß manche der abgebildeten Geräte schon in die islamische Epoche hinein datiert werden müssen. Trotzdem gehören sie in ihrer Formensprache dem sasanidischen Kulturkreise an und durften in diesem Zusammenhange nicht übergangen werden.

Unter den uns erhaltenen Silbergeräten spielen die mit figürlichem Schmuck versehenen Schalen und unter diesen wiederum die mit den uns schon bekannten Jagddarstellungen verzierten eine große Rolle (Tafel 104, 106—108, 112—115); daneben gehört die Schilderung des thronenden oder zechenden Fürsten zu den am häufigsten vorkommenden Motiven (Tafel 109 bis 111). Man darf wohl annehmen, daß derartig dekorierte Schalen in einer Hofmanufaktur hergestellt und von den Herrschern zu Geschenkzwecken benutzt worden sind, für die Teilnehmer an den königlichen Jagden und Gastmählern sowohl als auch für ausländische Fürsten. Daß der römische Kaiser vom sasanidischen Hofe solche Geschenke erhielt, hat uns Flavius Vopiscus, ein Zeitgenosse des Kaisers Diocletian, aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts überliefert. Freilich kann man unter den erhaltenen Stücken nur ganz wenige auf Grund des königlichen Kopfschmuckes und in Rücksicht auf den Stilcharakter mit bestimmten Herrschern in Verbindung bringen. Wir erkennen auf der prachtvollen, aus dem Schatz von Saint-Denis stammenden Schale in der Bibliothèque nationale in Paris (Tafel 107) Khusrau II. und finden hier in der Wiedergabe des Wildes die engste Verwandtschaft mit den Jagddarstellungen auf den Reliefs des Taq i bustan (Tafel 86—89). Auch die Schalen auf Taf. 104 und 106 dürften mit Bahram V. Gor in Verbindung gebracht werden können, und ein von einer Schale stammendes,



Abb. 14. Brustbild des Königs Narseh (293–303)
Teilstück einer Silberschale (h. 4 cm)
Islamische Abteilung der Museen, Berlin

sehr fein ausgeführtes silbervergoldetes Brustbild eines speerwerfenden Herrschers im Berliner Museum mit dem König Narseh I. (Abb. 14). Andere Stücke sind spätere Nachahmungen der sasanidischen Königsschalen und teilweise wohl auch nicht in Persien selbst, sondern in Nachbarländern entstanden (Tafel 109,110, 112—115). Spielte doch auch nach dem Untergange des Sasanidenreiches, zu islamischer Zeit, die Figur des Sasanidenherrschers, des „Khusrau", in der Legende, in der Literatur und auch in der bildenden Kunst ganz Vorderasiens eine bedeutende Rolle. Neben den Silberschalen mit königlichen Jagden und Gelagen beansprucht ein ganz einzigartiges, altertümliches Stück, auf dem ein von Reitern umringtes Schloß dargestellt ist, wegen der wiedergegebenen Architektur und der Figuren der Reiter besonderes Interesse und dürfte wohl noch der frühen sasanidischen Zeit zuzuschreiben sein (Tafel 105). Unter den sonstigen Schalen mit figürlichem Dekor seien einige Stücke hervorgehoben, in denen Frauengestalten, die sich an Fabeltiere lehnen oder auf ihnen reiten, vorkommen und als Darstellungen der Göttin Anahit (?) gedeutet werden (Tafel 116, 117, 124). Eine dieser Schalen, ein auch künstlerisch sehr bemerkenswertes Stück (Tafel 116), gehörte nach einer Pehlewi-Inschrift einem um 730 lebenden zoroastrischen Herrscher von Gilan am



Abb. 15. Sasanidischer König
Griff eines Bronzegerätes (h. 11,5 cm)
Sammlung Sarre im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

Kaspischen Meere. Bemerkenswert sind die vorzüglich stilisierten Tierdarstellungen (Tafel 121—123); auch unter diesen begegnet uns wieder der sasanidische Pfauengreif (Tafel 121 r.).

Der Darstellungskreis auf den sonstigen Geräten schließt sich dem auf den Silberschüsseln an. Besonders charakteristisch sind die mit spätantiken Formen sich berührenden hohen Henkelkannen mit abgeplattetem Körper und vorspringendem schmalem Ausguß (Tafel 120, 126—128). Neben glatten, schmucklosen Exemplaren kommen reich verzierte Stücke vor, bei denen die Tierfiguren von Palmetten- und Blattranken eingefaßt werden, deren Stilcharakter manchmal schon in die Blütezeit des Kalifats von Bagdad, in das IX.—X. Jahrhundert, weist (Tafel 120). Eine eigenartige Gruppe bilden die in starkem Reliefschnitt dekorierten und häufig mit Kupfereinlage und Gravierung versehenen Bronzekannen, die auf Silberschalen (z. B. Tafel 110) als königliches Geschirr vorkommen (Tafel 132—135).

Starken hellenistischen Einfluß verrät eine Reihe von flachgetriebenen Bronzeschüsseln, für die konzentrische Kreisborten mit Palmettenranken und Medaillons mit antiken Darstellungen, sowie in Arkadenreihen komponierte Tier- und Menschenfiguren eigentümlich sind (Tafel 118, 119). Auf Grund der Fundorte vermutlich nordpersischer oder kaukasischer Herkunft sind einige mehr oder weniger realistisch gestaltete Tierfiguren (Aquamanilien od. Räuchergefäße), deren Entstehung auch schon in islamische Zeit fallen dürfte (Tafel 130, 138—140).

In keiner anderen Äußerung des sasanidischen oder auf sasanidische Vorbilder zurückgehenden Kunsthandwerks zeigen sich die charakeristischen Merkmale der persisch-sasanidischen Kunst Vorderasiens augenfälliger als in den Metallarbeiten; nicht nur die kostbaren Tafelgeräte, die Zeugen und Reste der märchenhaften Pracht der sasanidischen Hofhaltung, sondern auch unscheinbare Metallbeschläge, Teile von Pferdegeschirren figürlicher oder ornamentaler Form verdienen hier die größte Beachtung (Tafel 146, Abb. 15).

VII

Die auffallend dünnen sasanidischen Silbermünzen (Tafel 143) zeigen eine den gleichzeitigen byzantinischen Münzen ähnliche Prägung in zartem Relief. Während die Vorderseite den meist in Profil gestellten Kopf des Herrschers mit der ihm eigentümlichen Krone wiedergibt, enthält die Rückseite die

Darstellung des Feueraltars, der von zwei Figuren flankiert ist. Für die Rolle, die die Gemahlin des Herrschers gespielt hat, ist der Umstand nicht unwichtig, daß sie auf Münzen Bahrams I. als Altarhüter neben dem König vorkommt (Tafel 143, Nr. 7, 9) und auf der Vorderseite zusammen mit dem König und dem Thronfolger dargestellt ist (Nr. 8). Künstlerisch zeigen die sasanidischen Münzen denselben Stil wie die sonstigen gleichzeitigen Kunstäußerungen, wie wir sie von den Felsreliefs her kennen (Tafel 70—97). Am Ende des dritten Jahrhunderts sehen wir auch hier den Höhepunkt. Eine Ausnahme macht die Spätzeit; denn die Münzen Khusraus II. und anderer Fürsten dieser Epoche (Tafel 143, Nr. 13—15) lassen in ihrer formlosen und nur andeutenden Prägung nicht erkennen, daß die gleiche Zeit die Reliefs vom Taq i bustan hervorbringen konnte.

Von den sasanidischen Gemmen und Siegeln (Tafel 142, 145) gilt dasselbe wie von den Münzen; auch hier sehen wir denselben künstlerischen Stil, begegnen wir den gleichen Darstellungen: selten in Vordersicht, meistens in Seitenansicht wiedergegebene Porträts von Königen und Großen, Reiterfiguren in der gleichen Haltung und Auffassung wie in den Reliefskulpturen, dann weibliche Figuren und Büsten, bei denen es sich wohl meistens wieder um die Göttin Anahit handelt, der sasanidische Pfauendrache und andere Fabeltiere, die beliebten Repräsentanten der persischen Fauna, wie Steinbock und Wildschaf, und endlich ornamentale Zeichen und Symbole, die auch an den Helmen der Großen auf den Reliefs wiederkehren und wohl als Rangabzeichen gedeutet werden müssen (vgl. Tafel 73). Das mit den Flügeln der Königskrone zusammenhängende dekorative Motiv, die sogenannte Flügelpalmette, und flatternde Bänder sind hier häufig vorkommende Zierate. Eine besondere Stelle unter den sasanidischen Arbeiten der Steinschneidekunst nimmt der schöne Sardonyx in der Bibliothèque nationale in Paris ein (Tafel 145 unten). In völliger stilistischer Übereinstimmung mit den Kampfreliefs aus dem dritten Jahrhundert (Tafel 82, 83) sehen wir hier einen Zweikampf zwischen einem Perser und einem Römer wiedergegeben, bei dem ersterer der Sieger ist, ein Umstand, der die persische Herkunft des Stückes rein äußerlich verbürgt. Die Rüstung des Persers mit den geriefelten Kugeln auf Helm und Schultern erinnert an den gleichen Schmuck beim Relief Bahrams II., ohne daß der König auf dem Sardonyx selbst dargestellt zu sein braucht. Es soll wohl auch hier einzig und allein die Überlegenheit Persiens über den römischen Erbfeind veranschaulicht werden.

In der prachtvollen, aus Saint-Denis stammenden Goldschale Khusraus II. (Tafel 144) besitzen wir ein hervorragendes Beispiel sasanidischer Goldschmiedekunst und das kostbarste uns erhaltene Gerät aus dem Schatz dieses prachtliebenden Herrschers. Das Mittelmedaillon, von drei Reihen von Rosetten aus farbigem Glase umgeben, zeigt in Bergkristall geschnitten das Bild des auf dem Thron sitzenden Herrschers, wie wir es in ganz gleicher Darstellung

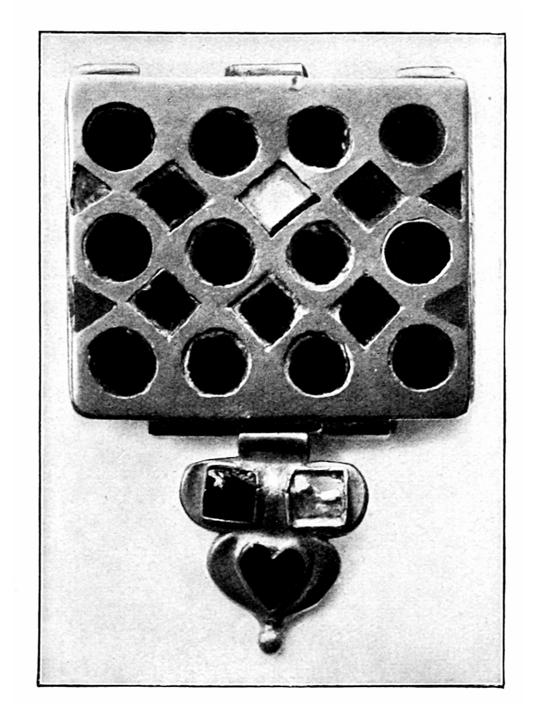


Abb. 16. Goldener Senkelbeschlag eines Gürtels aus der Zeit Königs Ardaschir I. (224–241) Wiesbaden, Museum

auf dem Relief I in Schapur sehen, wo freilich wahrscheinlich König Sapor I. wiedergegeben ist. Als Beispiel frühsasanidischen Schmuckes mag der goldene, mit dunkelroten Hyazinthen ausgelegte Senkelbeschlag eines Gürtels erwähnt werden, der den Namen König Ardaschirs I. (224—241) in Pehlewischrift trägt. Das seltene Stück kam bei Mainz zum Vorschein und ist wahrscheinlich durch römische Truppen, die im Orient gegen die Perser gefochten hatten, an den Rhein gebracht worden (Abb. 16).

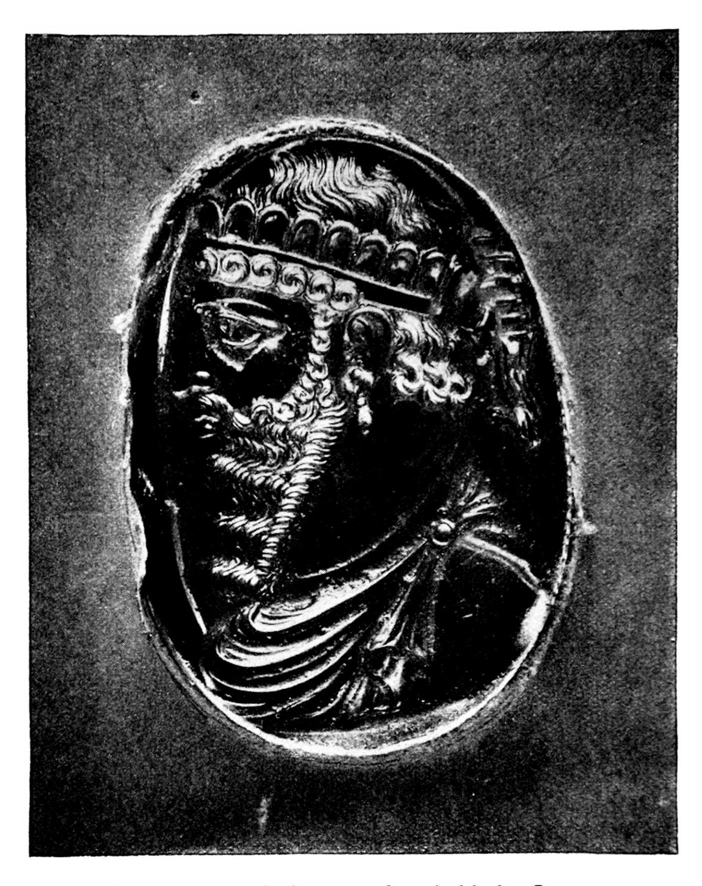


Abb. 17. Hyazinth, persisch-griechische Gemme (doppelt vergrößert) Brustbild mit Inschrift Sapors I. (242 – 272) Museum, Gotha

Ob die schöne Gemme aus orientalischem Granat in Gotha, die einen mit dem Diadem geschmückten und mit einer Toga bekleideten, bärtigen Kopf zeigt, wirklich, wie die anscheinend später hinzugefügte Pehlewi-Inschrift besagt, ein Porträtkopf Sapors I. ist, dürfte zu mindest fraglich sein (Abb. 17). Im Gegensatz zu einer früher geäußerten Ansicht möchten wir Adolf Furtwängler zustimmen, der hier eine ältere griechische Arbeit vermutet, auf der der sasanidische Fürst seinen Namen anbringen ließ. Die Vermutung, daß es sich um ein Bildnis des Partherkönigs Mithradates I. (174—136 v. Chr.) handelt, scheint uns jedoch nicht zutreffend. Die beiden großen Gemmen in London und in Berlin mit den Porträtköpfen hoher Beamter, des „Magazinverwalters von Iran“ und des „Obermagiers von Mesene“ (Tafel 145, Abb. 18), tragen hingegen unzweifelhaft den Charakter rein sasanidischer Arbeiten.



Abb. 18. Abguß einer sasanidischen Gemme Brustbild eines Obermagiers Islamische Abteilung der Museen, Berlin

VIII

Die vorderasiatische Keramik der sasanidischen Epoche wird uns noch so lange zweifelhaft bleiben, bis systematische Ausgrabungen sasanidischer Kulturstätten sichere Dokumente zutage gefördert haben werden. Fürs erste sind wir hauptsächlich auf Vermutungen angewiesen. Die dicke, blaugrüne Glasur, die für Scherben aus den in parthisch-sasanidische Zeit zu datierenden Ruinenstätten des Euphrat- und Tigrisgebietes charakteristisch ist, findet sich besonders häufig bei Henkelgefäßen, deren Schmuck in aufgelegten gekerbten Bändern, Rosetten oder Medaillons besteht (Tafel 148, 149). Während das ältere der beiden hier abgebildeten, aus Syrien stammenden Stücke eine geschlossene, sich an antike Vorbilder eng anschließende Formgebung zeigt, ist bei dem jüngeren die Umrißlinie schon gelöster und freier.

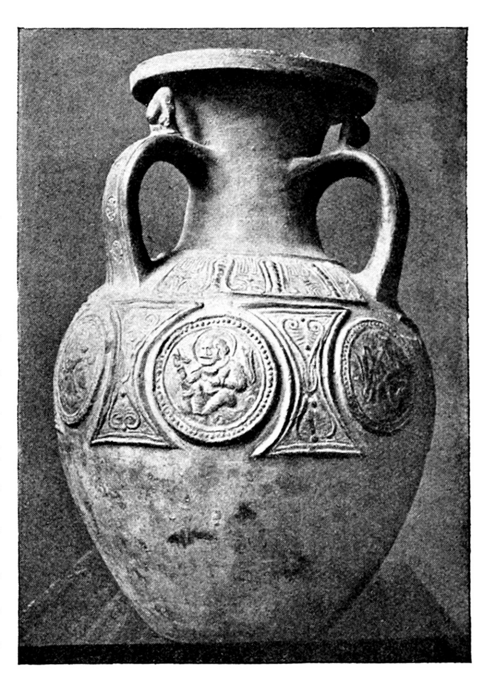


Abb. 19. Tonkrug aus Kaschgar in Ost-Turkistan (h. 45 cm) Museum für Völkerkunde, Berlin

Im Zusammenhang mit diesen glasierten Gefäßen sei ein unglasiertes, der schöne, aus Kaschgar in Chinesisch-Turkistan stammende Tonkrug des Museums für Völkerkunde in Berlin erwähnt (Abb. 19). Die edle Form und der Reliefschmuck mit seinen antiken Palmetten und Medaillons, in denen neben Löwenmasken Figuren bacchischen Charakters vorkommen, sind ein Beweis für die Verwendung klassischer Formen bis nach Zentralasien hinein.

Von besonderem Interesse ist ein merkwürdiges, türkisblau glasiertes Henkelgefäß der Sammlung Kelekian (Tafel 147) deshalb, weil das Motiv des in Relief ausgeführten figürlichen Schmuckes unzweifelhaft auf parthisch-sasanidische Kunstformen weist. Wir sehen hier einen Reiter in der gleichen Haltung, wie wir ihn von den sasanidischen Reliefs (Tafel 73) und auch von der oben wiedergegebenen Terrakotte (Tafel 54) kennen. Der darunter befindliche geflügelte Kopf weist auf spätantike Formen hin.

Die unglasierte Keramik spielt seit alters im Euphrat- und Tigris-Gebiet eine besondere Rolle. Aus ihr wurden die dort üblichen großen Wasserkrüge gefertigt, deren poröse Masse die Flüssigkeit kühl erhielt. Auch hier ist die zeitliche Bestimmung der im Kerbschnitt, in der Gravierung und Stempelung und in der Barbotine (Gießbüchsen-)technik verzierten Gefäße schwierig; immerhin werden durch bestimmte Formen, z. B. durch die den sasanidischen Gemmen ähnliche Stempelmedaillons mit Tierfiguren Anhaltspunkte gegeben. Der auf Tafel 150 abgebildete, in der Barbotinetechnik verzierte Wasserkrug des British Museums zeigt abwechselnd nur andeutungsweise wiedergegebene Vögel und je vier nebeneinander gestellte weibliche Figuren, die durch Bänder miteinander verbunden sind. Aus Tekrit am Tigris stammende und andere in Samarra gefundene Fragmente gleicher Gefäße befinden sich im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Die Herkunft der Frauengestalten mit den Lebenswasserkrügen aus dem altorientalischen Kunstkreise ist zweifellos; denn wir sehen in ihnen nichts anderes als Nachahmungen altorientalischer Göttergestalten, der Ninmach oder Ischtar; und zwar ist hier wohl eine Darstellung schon aus parthischer Zeit vorbildlich gewesen, wo die früher nackte Göttin mit einem Ärmelgewand bekleidet wird. So dürfte das Gefäß wohl spätestens in frühislamische Zeit zu setzen sein; erst in den folgenden Jahrhunderten sollte dann die Barbotinekeramik im Tigristal zu besonderer Blüte gelangen. Ihre Anfänge reichen in altorientalische Zeit zurück.

Die Ergebnisse der wertvollen Untersuchungen über altpersische Keramik, die Pézard in seinem jüngst erschienenen Werke über frühislamische Keramik (vgl. S. 59) veröffentlichte, konnten leider nicht mehr berücksichtigt werden.

LITERATUR

ZUR ALTPERSISCHEN GESCHICHTE UND KUNST

ABKÜRZUNGEN HÄUFIG BENUTZTER WERKE

AB = Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen, Berlin.
AS = Andreas, F. C., und Stolze, F., Persepolis, Berlin 1882.
DP = Dieulafoy, M., L'Art antique de la Perse, Paris 1884.
FC = Flandin, E., et Coste, P., Voyage en Perse, Paris 1843.
FS = von Falke, O., Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913.
HT = Herzfeld, E., Am Tor von Asien, Berlin 1920: vgl. auch SHI und SHR.
IA = Islamische Abteilung der Staatl. Museen, Berlin.
MA = Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst, München 1912.
MDO = Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft.
MR = de Morgan, J., Mission scientifique en Perse. Recherches archéol., Paris 1900—1911.
SA = Smirnoff, J., Argenterie orientale, Petersburg 1909.
SHI = Sarre, F., und Herzfeld, E., Iranische Felsreliefs, Berlin 1910.
SHR = Sarre, F., und Herzfeld, E., Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, Berlin 1911, 1920.
TP = Texier, Ch., Description de l'Arménie, la Perse etc., Paris 1842—1852.
VA = Vorderasiatische Abteilung der Staatl. Museen, Berlin.
ZDMG = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

WERKE ALLGEMEINEREN INHALTS

Ammianus Marcellinus, Rerum gestarum libri qui supersunt, rec. V, Gardthausen, Leipzig.
Andreas, F. C., Über einige Fragen der ältesten persischen Geschichte, XIII. Orientalisten-Kongreß, Hamburg 1902.
Arrianus, Anabasis, rec. Car. Abicht, Leipzig.
Avesta, The Zend-, translated by James Darmesteter.
Curzon, George, N., Persia and the Persian Question, London 1872.
Darmesteter, J., Coup d'œil sur l'histoire de la Perse, Paris 1885.
Firdausi, Le livre des Rois, trad. par J. Mohl, Paris 1876.
Cte de Gobineau, Histoire des Perses, Paris 1869.
von Gutschmid, A., Geschichte Persiens zur Zeit der Seleuciden und Arsaciden. Kleine Schriften III, Leipzig 1894.
— — Geschichte Irans und seiner Nachbarländer von Alexander d. Gr. bis zum Untergang der Arsaciden, Tübingen 1888.
Herodotus, Historiarum libri IX, ed. H. Rud. Dietsch, Lipsiae 1899.
Herzfeld, E., Paikuli, Denkmal und Inschrift der sasanidischen Reichsgründung (in Vorbereitung).
Jackson, A. V. W., Persia Past and Present, New York 1906.
Justi, F., Geschichte des Alten Persiens, Berlin 1879.
— — Geschichte Irans von den ältesten Zeiten bis zum Ausgang der Sasaniden. Grundr. der iran. Philos., Straßburg 1896—1904.
Ker Porter, R., Travels in Georgia, Persia etc., London 1822.
Malcolm, J., History of Persia from the most early period to the present time, London 1815.
Mann, O., Archäologisches aus Persien, Globus 1903.
Meyer, Eduard, Geschichte des Altertums. 3. Band, Stuttgart-Berlin 1901.
de Morgan, J., Délégation en Perse, Recherches archéolog., Paris 1900—1911.

Nöldeke, Th., Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden, aus der Chronik des Tabari übersetzt, London 1879.
— — Aufsätze zur persischen Geschichte. Encyclopaedia Britannica, Leipzig 1887.
Pézard, M., La Céramique archaïque de l'Islam, Paris 1920
Plutarchus, Vitae parallelae, rec. C. Sintenis, Nr. 14: Artaxerxes.
Polybios, ed. Dindorf, Leipzig 1866—1868.
Rawlinson, G., The five great Monarchies of the ancient eastern world, London 1871.
Spiegel, F., Eranische Altertumskunde, Leipzig 1871—1878.
Strabonis Geographica, ed. Aug. Meineke, Leipzig 1853.
Stübe, R., Die Iranier und das persische Reich. Weltgeschichte, herausgegeben von J. von Pflugh-Hartung, Berlin.
Woermann, K., Geschichte der Kunst I. II., 2. Aufl., Leipzig-Wien 1915. 1920.

BEMERKUNGEN

ZU DEN TAFELN UND ABBILDUNGEN

Bei der Knappheit des Textes soll der folgende Abschnitt einen gewissen Ersatz für die dort fehlende eingehendere wissenschaftliche Behandlung und für alles das bieten, was sonst in Anmerkungen gesagt zu werden pflegt. Der Angabe der Vorlagen, auf welche die Tafeln und Abbildungen zurückgehen, folgen jedesmal Hinweise auf die in Frage kommende spezielle Literatur. Hieran schließen sich erläuternde Bemerkungen kunstwissenschaftlichen Inhalts. Allen denen, die dem Verfasser bei der Herausgabe des Buches behilflich waren, sei an dieser Stelle bestens gedankt; vor allem den Herren Ernst Herzfeld, der mehrfach wertvolle Hinweise gab, Heinrich Nützel und Kurt Regling, welche die abgebildeten Münzen auswählten, und Baron Arved von Kaull, der die Übersetzung einiger russischer Texte gütigst übernahm.

Tafel 1—35, Die achämenidischen Denkmäler von Pasargadae, Bisutun und Persepolis.
1, 13—15, 23—25, 34, 35 nach Aufnahmen von F. Stolze.
2, 5, 7, 9—11, 18, 31, 32 „ „ „ F. Sarre.
3, 30 nach Aufnahmen von E. Herzfeld.
4, 8, 33 „ „ „ H. Burchard.
16, 21 nach D P pl. XVII, XVIII.
26 nach Cecil H. Smith, Catal. of Casts from Persepolis No. 4, 5.
27—29 nach Aufnahmen VA.
30 nach Aufnahme des K. Ottomanischen Museums in Konstantinopel.
Vgl. AS, DP, FC, HT, SH, TP, Bezold, C., die Achämeniden-Inschriften. Assyriolog. Bibliothek II. Leipzig 1882; Herzfeld, E., Pasargadae, Klio VIII. I. 1908; King, L. W., and Thompson, R. C., The Sculptures and Inscription of Darius the Great on the Rock of Behistun, London 1907; Lindl, E., Cyrus, München 1903; Makridy, Th., Reliefs gréco-perses de la région de Daskylion, Bullet. de Corresp. hellénique 1913; Ménant, J., Les Achéménides et les Inscriptions de la Perse, Paris 1872; Rawlinson, H., March from Zohab to Khusistan etc. Journal of the R. Geogr. Soc. of London IX, 1880; Weissbach, F. H., Das Grab des Kyros und die Inschriften von Murghab. ZDMG 1895; — Keilinschriften der Achämeniden, Abhandl. der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1910; und Vorderasiatische Bibliothek 1910; Jackson, A. V. W., The great Behistun Rock, Journal of the American Oriental Society 1903. Die Forschungen F. W. Frhrn. v. Bissing's über den achämenidischen Palastbau sollen demnächst in der Festschrift für Josef Strzygowski veröffentlicht werden.

Tafel 36—41 nach Phot. Alinari. Vgl. Dieulafoy, M., l'Acropole de Suse, Paris 1893; MR; de Morgan, J., Délégation en Perse, Mémoires, Paris 1900—12; Pillet, M. L., Le Palais de Darius I. à Suse, Paris 1914; Puchstein, O., Die ionische Säule, Leipzig 1907 S. 37 ff.; Cohn, W., Indische Plastik, Berlin 1921 Tafel I.; Toscanne, P., Le lion cornu et le palmier à Suse, Revue d'Assyriologie 1916 S. 69 ff.

Tafel 42, 46, 47, 50, 52b nach Dalton, O. M., The Treasure of the Oxus, London 1905 pl. XIII, I, XXII, XVI, XV.

Tafel 43 nach Aufnahme VA. Vgl. HT Tafel XV.

Tafel 44 nach MR VIII pl. IX.

Tafel 45 Gegenstück im British Museum in London (Nr. 91242—324), das mit hinzugefügten Flügeln einer Sonnenscheibe wahrscheinlich die Applique eines großen bronzenen Mischkruges war. Die Verwandtschaft mit den armenischen Appliquen in Sirenenform spricht für medische, vorachämenidische Herkunft. Vgl. Herzfeld, E., Khattische und Khaldische Bronzen. Janus 1921, S. 145 ff.; Lehmann-Haupt, C. F., Materialien zur älteren Geschichte Armeniens und Mesopotamiens, Berlin 1907. Longpérier, A. de, Oeuvres I. Deux bronzes antiques de Van.

Tafel 48 nach SA Nr. 15 — Vgl. FS I. Abb. 102.

Tafel 49 nach Phot. Alinari. — Dieser Henkel sowie sein im Berliner Antiquarium (Inv. 8180) befindliches Gegenstück wurden in Armenien gefunden. — Vgl. A. Furtwängler im Archäolog. Anzeiger 1892, S. 113; W. Fröhner, Collection des Antiquitées du Comte M. Tyszkiewicz. Paris 1898 pl. XXV; ders. La Collection T. pl. III.

Tafel 50 vgl. Dalton, O. M., On some points in the history of inlaid jewellery. London 1902; Cunningham, Relics from ancient Persia in gold, silver and copper. Journ. of the Asiatic Soc. of Bengal. vol. 50 (1881); Kondakoff, Tolstoi, Reinach, Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1892, S. 284 ff.

Tafel 51 vgl. Babelon, E., Traité des Monnaies grecques et romaines II. part. I. II. Paris 1907. Allotte de la Fuye, Étude sur la Numismatique de la Perside. Corolla numismatica, London 1906 p. 63 ff.; Sarre, F., Die altorientalischen Feldzeichen. Beiträge zur alten Geschichte III. S. 333 ff.

Tafel 52. 1 nach Phot. Mansell. Vgl. British Museum, Guide to the Babylonian and Assyrian Antiquities. London 1900. Pl. XXIII.

2 nach Dalton, Treasure of the Oxus pl. XXIII.

3 nach Aufnahme VA. Vgl. Weber, O., Altorientalische Siegelbilder. Der alte Orient 17. 18. Leipzig 1920; Furtwängler, A., Die antiken Gemmen, Leipzig-Berlin 1900 I. III.; Ménant, M. J., Recherches sur la Glyptique orientale. Paris 1883.

Seite 24 Die Säulen von Khurha. Vgl. HT Tafel XVII.

Der Tempel von Kengawer und der Bogen von Taq i Girra, vgl. SHI Tafel XLVII, XLVIII.

Tafel 53. Gegenstück 1917 im Kunsthandel in Kermanschah, vgl. HT Tafel XIX.

Tafel 54. Ähnliches Stück wie der l. abgebildete Reiter ist eine gleichfalls in der Sammlung S. befindliche Reiterin, vgl. HT Tafel XX. Vgl. Südrussische Tonfiguren, Compte rendu 1870/71 Tafel II 7 I; Winter, E., Typen der figürlichen Terrakotten II. S. 299, 2; Pharmakowsky, B., Archäolog. Anzeiger 1914, S. 206. Die aus Panticapaeum (Kertsch) stammende skythische Terrakotte, einen Jäger, der einen Hasen verfolgt, darstellend, ist Tafel 54 r nahe verwandt.

Seite 26 Die arsakidischen Felsreliefs am Berge Bisutun, vgl. HT Tafel XXI, XXII.

Tafel 55—57 nach Humann, K., und Puchstein, O., Denkmäler des Nemrud Dagh. Reisen in Kleinasien und Nordsyrien. Berlin 1890. Tafel XXVI, XXXVIII, XL. Vgl. HT Tafel XIV.

Tafel 58–62 nach Aufnahmen von W. Andrae in VA. Vgl. Andrae, W., Hatra I. II. Wissenschaftl. Veröffentl. der DOG, Leipzig 1908, 1912 und MDO; Herzfeld, E., Hatra. ZDMG 1914 S. 655 ff., Andrae, W., und Jensen, P., Aramäische Inschriften aus Assur und Hatra. MDO Nr. 60.

Tafel 62 unten. Nach Aufnahmen von F. Sarre. Vgl. SHR IV, Tafel CXLI Nr. 1–3.

Tafel 63—65 nach Aufnahmen IA. Vgl. SHR, Tafel CXLII Nr. 4.

Tafel 66. Vgl. Warwick Wroth, Catalogue of the Coins of Parthia. London 1903.

Tafel 67 nach DP IV pl. XV; vgl. FC I; SHI 128 ff.

Tafel 68, 69 nach Aufnahmen von F. Sarre. Vgl. SHI pag. 129; SHR, Tafel XXXVIII–XLIV, CXXIV–CXXVII; II. 60–76.

Seite 36 Seleukeia und Ktesiphon, vgl. SHR II. 46—76, Tafel CXXIII. Kasr i Schirin, vgl. SHI; Tafel IL, 236—240. Dastagerd, vgl. SHR II 76—86, Tafel CXXVIII.

Tafel 70—83. Tafel 70, 73—83 nach Aufnahmen von F. Sarre.
Tafel 71, 72 nach Aufnahmen von F. Stolze.
Vgl. AS II.; FC I. II.; HT Tafel XXIII, XXIV; SHI Tafel V—XIII; XL—XLVI; TP II.
Vgl. über das sasanidische Belehnungsmotiv: Müller, L., Undersogelse af et gammelt persisk Symbol. Kjöbenhavn 1865; Rostowzew, M. J., Die Vorstellung der Königsgewalt in Skythien und am Bosporus, Petersburg 1913 (russisch); ders. Iranism and Ionism in South Russia, Petersburg 1913.

Tafel 84—93, 96. Tafel 84—86, 88, 89 nach Aufnahmen von F. Sarre.
Tafel 87, 90—93, 96 nach Aufnahmen von E. Herzfeld.
Vgl. FC 1—17; HT Tafel XXVII—LX; SHI Tafel XXXVII—XXXIX.

Tafel 94, 97. Zeichnungen nach Abklatschen, die B. Schulz und F. Sarre i. J. 1899 angefertigt haben, und die sich in der Stoffsammlung des Kunstgewerbe-Museums in Berlin befinden. Vgl. Lessing, J., Gewebesammlung. Berlin 1900—09, Tafel XIX; FSI Abb. 91—95; HT Abb. 32—44, Tafel LXI—LV.

Tafel 95, 98—101 nach Lessing, J., Gewebesammlung, Tafel 20, 23b, 24c, 26, 27, 28. Vgl. FS Abb. 82, 105, 107. Die spätsasanidischen Seidenstoffe, z. B. die mit dem Jagdmotiv, wurden in Ostasien nachgebildet, vgl. FSI 87 ff.; Toyei Shuko, Tokio 1910, II. Tafel 94; Münsterberg, O., Chinesische Kunstgeschichte II. 382 ff. Abb. 559, 560; Kümmel, O., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes II. 759.

Tafel 102 nach Aufnahme des K. Ottomanischen Museums, Konstantinopel. Vgl. Glück, H., Die beiden sasanidischen Drachenreliefs. Publik. des obigen Museums. IV. 1917; HT Tafel LXI; Mendel, G., Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, II, 1914, Nr. 790, 791. Die Platten befanden sich in einem Han in Stambul und kamen 1906 in das Museum.

Tafel 103 nach Aufnahmen IA. Vgl. Sarre, F., Makam Ali, Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlung. 1908, Abb. 7; Strzygowski, J., Altai-Iran und Völkerwanderung, Leipzig 1917, Abb. 184—186. Gemalte Borte mit liegenden „sasanidischen" Tieren in Rankenkreisen in Samarra. Vgl. Herzfeld, Mschatta, Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1921, S. 136 Abb. 10.

Tafel 104 nach SA Nr. 54. Vgl. HT pag. 104; FS Abb. 108. Dasselbe Motiv auf dem Seidenstoff Tafel 99; für diese und die folgenden Tafeln vgl. auch Auszug aus dem Sitzungsprotokoll der Kais. Russ. Archäologischen Gesellschaft vom 26. Februar 1909 (russisch).

Tafel 105 nach MA Tafel 122, Kat. 2969. Vgl. Pharmakowsky, B., Archäologischer Anzeiger 1911, Abb. 42. — Nach einer Vermutung E. Herzfelds vielleicht eine symbolisch-religiöse Darstellung, die ihn an die koptische Holzskulptur in der Abteilung der christlichen Bildwerke des Berliner Museums erinnert, die Strzygowski als „Vertreibung der Barbaren von der Feste des Glaubens" gedeutet hat. Vgl. J. S., Orient oder Rom, Leipzig 1901 S. 65 ff. und O. Wulff, Beschreibung der altchristlichen Bildwerke, 1909, III. Teil I. Nr. 243. — Bemerkenswert ist der Umstand, daß die Burg von den Reitern angegriffen wird oder vielmehr wurde, was aus dem Umstande hervorgeht, daß über die Turmbrüstung zwei Tote hängen. Vielleicht ist der Moment der Übergabe wiedergegeben, wofür die mit ausgebreiteten Armen, wie Gnade flehend, dargestellte Figur über dem Eingang, das auf Elfenbeinhörnern (?) blasende Musikkorps auf dem Umgange und die Haltung der drei Krieger auf dem Turm, die von ihren Waffen keinen Gebrauch machen, sprechen könnten. Eine ähnliche Darstellung mit symmetrisch verteilten Reitern vor einer Burg kommt auf einem Gemälde aus Chinesisch-Turkistan in Berlin vor, vgl. Grünwedel, A., Alt-Kutscha, Berlin 1920 Taf. 46—47.

Tafel 106 nach SA Nr. 56. Vgl. HT pag. 104. Das Motiv dieser handwerksmäßig gearbeiteten

Schüssel, die wohl eine Nachbildung cines älteren Stückes ist, erhält sich noch Jahrhunderte lang in der islamischen Zeit: Bahram V. Gor, der, auf die Jagd reitend, der hinter ihm auf dem Kamel sitzenden Königin seine Geschicklichkeit im Bogenschießen zeigt. Bemerkenswert ist das frühe Vorkommen des sich bis in die türkische Kunst erhaltenden Gewandmusters mit Wolkenbändern und Tschintamani-Kugeln.

Tafel 107 nach Phot. A. Giraudon. Vgl. Babelon, E., Guide au Cabinet de Médailles, Paris 1900 Nr. 379; SA Nr. 59; HT pag. 109; A. de Longpérier. Oeuvres I p. 70 ff. Explication d'une coupe sassanide inédite. Wohl sicher eine zur Zeit Khusraus II. hergestellte Arbeit der Hofmanufaktur.

Tafel 108 nach SA Nr. 60. Vgl. HT pag. 104. Bemerkenswert ist die genaue Zeichnung des Details, z. B. des Köcherbezugs mit den Herzblättern und der Schabracke mit den Lotosblüten in Aufsicht. Spätere Nachbildung einer sasanidischen Arbeit des IV. Jahrhunderts.

Tafel 109 nach Photographie. Vgl. SA Nr. 64; Riegl, A., Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202. Berlin 1895. Fig. 3; Strzygowski, J., Altai-Iran, Abb. 132; HT pag. 139. Das Stück trägt denselben Charakter wie Tafel 108, den einer „späteren Nachbildung mit der idealen Abbildung eines schon damals halb legendaren Khusrau (SA)".

Tafel 110 nach MA Tafel 125 Kat. 2977. Vgl. Tafel 108 und 109. Pharmakowsky, B., Archäolog, Anzeiger 1911 Abb. 43, S. 239 ff. Bemerkenswert ist das Detail: Die Kannen und Gefäße, die denen auf Tafel 129, 133, 135 gleichen und auf SA Nr. 66 vorkommen; ferner das Muster auf dem Gewande des Königs mit Kreisen, in die ein schreitender Löwe gestellt ist (vgl. Tafel 94, 95 und den Elefantenstoff aus einer spanischen Kirche in Berlin, FS Abb. 128); das Muster der Kissenüberzüge; endlich die Form der Trinkschale, die Tafel 114 gleicht.

Tafel 111. Die von dem Verfasser bei ihrem Auftauchen im Berliner Kunsthandel, ungefähr 1910, bezweifelte Schüssel ist sicher echt und dürfte dem V. Jahrhundert angehören. Das Motiv, das an die Ringverleihung (Tafel 70, 78, 81) erinnert, ist ungewöhnlich und ähnelt einer bildlichen Darstellung auf einem in Assur gefundenen Pithos, die auf Ruhebetten gelagerte männliche und weibliche Figuren zeigt, die in den Pehlewi-Inschriften als Götter und Könige bezeichnet werden. Vgl. P. Jensen in MDO Nr. 60. Eine ähnliche Szene mit einem sitzenden Paare ferner bei SA Nr. 66. Der König, der in der Linken einen Spiegel (?) hält, überreicht der vor ihm sitzenden Königin ein Halsband (?), drei andere Halsbänder liegen auf dem Boden. Derartiger Halsschmuck kommt auf den Malereien von Chinesisch-Turkistan vor; vgl. Grünwedel, Alt-Kutscha Tafel 28—31. Der Kopfschmuck der Königin ist der gleiche wie der des Königs bei SA Nr. 53.

Tafel 112 nach SA Nr. 61. Vgl. FS Abb. 78. Die Schüssel trägt eine Pehlewi-Schrift im gleichen Charakter wie die auf der Tafel 116 abgebildeten Schüssel. Nach E. Herzfelds Vermutung handelt es sich auch hier um eine nachsasanidische Arbeit ungefähr derselben Zeit, des VIII. Jahrhunderts; auch sie dürfte im Besitze eines der selbständigen Fürsten im Süden des Kaspischen Meeres, vielleicht der Ispehbeds von Tabaristan, gewesen sein.

Tafel 113 nach MA Nr. 122, Kat. 2974. Vgl. SA Nr. 63. Der ganz eigenartige Stil dieser jüngeren Nachbildung einer sasanidischen Arbeit deutet auf indische oder vielleicht zentralasiatische Herkunft hin. Die Köpfe der Löwen und des Pferdes, die Zeichnung der Gewandfalten und des Geländes links unten machen einen ostasiatischen Eindruck.

Tafel 114, 115 nach Photographie. Vgl. Read, Ch. H., On a silver Sassanian Bowl of about the year 400 a. D. Oxford 1912. Das Stück gehört zu einer Gruppe massiv gegossener Silberschalen der gleichen Form, deren Schmuck teilweise ganz unter hellenistisch-baktrischem Einfluß steht (vgl. eine Schale mit bacchischer Darstellung in IA in Berlin. SA Nr. 283; ferner 67—69, 284, 310). Hier handelt es sich um die Nachbildung von

frühen sasanidischen Darstellungsmotiven. Die überkreuz springenden Löwen kommen z. B. auf der Silberkanne Tafel 128 vor.

Tafel 116 nach SA Nr. 48. Nach einer Pehlewi-Inschrift im Besitze des Dadh-burz-mihr, eines Fürsten von Gilan um 730, und wahrscheinlich auch aus der gleichen Zeit. Vgl. das bei Tafel 112 Gesagte.

Tafel 117 nach Phot. A. Giraudon. Vgl. SA Nr. 40, Babelon, Guide Nr. 2881, Fig. 11. Smirnoff vermag bis auf das Emblem des Mondes die sonstigen Figuren nicht zu deuten und läßt es offen, ob die nackte weibliche Figur in der Mitte neben dem Panthergreifen Anahit darstellen soll, die zu sasanidischer Zeit stets bekleidet wiedergegeben wird.

Tafel 118, 119 nach Photographien. Tafel 118 aus einer unbekannten Sammlung in Rußland. Vgl. zu Tafel 119 Strzygowski, Altai-Iran Abb. 94. Schalen desselben Charakters mit den gleichen halb sasanidischen, halb hellenistischen Dekorationsmotiven in MA Nr. 137—139. Strzygowski hält die Stücke eher für parthisch als für sasanidisch.

Tafel 120 nach SA Nr. 84. Vgl. FS Abb. 146; Strzygowski, Altai-Iran Abb. 93. Die arabeske Form der Ranken spricht für die islamische Zeit; die sorgfältige Arbeit, die neben der Ziselierung angewandte Punztechnik und die Feinheit der Zeichnung, nach einer Vermutung E. Herzfelds, für die Entstehung zur Blütezeit des abbasidischen Kalifats von Bagdad im IX.—X. Jahrhundert. Die hier vorkommende, für die Sasanidenzeit charakteristische Kannenform (vgl. auch Taf. 126—128) wurde in Ostasien nachgebildet. Eine Silberkanne mit Flügelpferden auf dem Körper im kaiserlichen Besitz in Tokio; vgl. A. de Longpérier, Oeuvres I. S. 294, Observations sur quelques objets antiques figurés dans les livres chinois et japonais; Kümmel, O., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes II. Abb. 567; Toyei Shuko, Tokio 1910, II. Taf. 94. Lacquered jar in foreign style.

Tafel 121 l. nach SA Nr. 95.

Tafel 121 r. nach SA Nr. 49. Vgl. das zu Tafel 120 Gesagte; ähnliche Schalen mit Fabeltieren SA Nr. 107, 108.

Tafel 122 nach MA Tafel 123. Vgl. SA 89, 90. Eine gewisse Verwandtschaft in der Zeichnung, z. B. des Kopfes der Löwin, mit den Tierköpfen auf Tafel 113 ist nicht zu verkennen, trotzdem trägt die Schüssel noch den Charakter einer spätsasanidischen Arbeit und ähnelt der Ornamentik des Taq i bustan, vgl. Tafel 90, 92, 93; Abb. 10, 11.

Tafel 123 nach Phot. A. Giraudon. Vgl. Babelon, Guide Nr. 2882. Die Feinheit und Eleganz der Zeichnung erinnern an die Stücke auf Tafel 120 und 121 r.

Tafel 124 nach SA III. Vgl. FS Abb. 147. Sehr merkwürdiges Stück, bei dem die ganz griechisch aufgefaßte, an einen Hirsch gelehnte nackte Frauenfigur in der Mitte mit dem umgebenden Pflanzenornament in stilistischem Widerspruch steht. Letzteres zeigt zwar gewisse Verwandtschaft mit der sasanidischen Formensprache, erinnert aber ebenso wie die eingestreuten Tierfiguren und der Tierfries des Randes an ostasiatische Kunst; vgl. die Tier- und Planzenornamentik auf chinesischen Seidenstoffen des VIII. Jahrhunderts, z. B. FS Abb 111, 114, 116, 117. Das Muster ist eingraviert.

Tafel 125 nach Aufnahme IA. Vgl. SA Nr. 120, eine Schale, bei der ein sehr ähnlicher Fries mit Fischen vorkommt, und SA Nr. 153, eine Kanne, die die gleiche Riefelung des Körpers zeigt.

Tafel 126 nach Aufnahme aus einer unbekannten russischen Sammlung. Ähnliche kleinere Bronzekanne parthisch-sasanidischer Zeit in IA.

Tafel 127 l. nach MA Tafel 127 Kat. 2981; r. nach MA Tafel 126. Vgl. Sammlung Sarre, Metall. Berlin 1906, Nr. 3.

Tafel 128 nach Photo A. Giraudon. Vgl. SA Nr. 85; Babelon, Guide Nr. 2880. Ähnlicher spätsasanidischer Stil wie Tafel 122, 116.

Tafel 129 nach Photographie. Vgl. S A Nr. 80. Das Motiv von unter Arkaden gestellten Tänzerinnen

kommt sehr häufig in der hellenistisch-baktrischen Kunst vor (vgl. Grünwedel, A., Altbuddhistische Kultstätten, Berlin 1912) und findet sich ferner auf einer Reihe anderer von Smirnoff abgebildeten Silberarbeiten (SA Nr. 77—79, 81); endlich auch in den Malereien von Samarra (noch nicht veröffentlicht).

Tafel 130 nach MA Tafel 133 Kat. 2991. Die Stilisierung und die feinere Ornamentierung der Flügel- und Schwanzfedern zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den Silberarbeiten auf Tafel 120 und 121 r., die wir mit der Blütezeit des abbasidischen Kalifats von Bagdad in Verbindung gebracht haben. Sehr ähnlich gezeichnete Vögel auf einer Silberschale aus dem Gouvernement Perm, vgl. Pharmakowsky im Archäol. Anzeiger 1914. S. 290. Abb. III, und auf einem Fries aus Chinesisch-Turkistan, vgl. Grünwedel, Alt-Kutscha, Taf. 75, 76.

Tafel 131 nach MA Tafel 136. Handwerksmäßige rohe Arbeit in der Art der feiner und reicher dekorierten Schüsseln auf Tafel 118, 119.

Tafel 132 nach MA Tafel 130 Kat. 2987.

Tafel 133 nach MA Tafel 129 Kat. 2989. Spätsasanidische oder vielleicht schon jüngere Arbeit. Die Flötenbläserin ganz hellenistisch, das Fabeltier zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Greifen der Schale Tafel 116. Bei beiden Stücken die gleiche aus Herzblättern gebildete Borte. Der Tierkopf am oberen Ansatz des Henkels ähnelt dem Entenkopf auf Tafel 130. Eine ganz gleich gezeichnete Kanne auf Tafel 110.

Tafel 134 nach MA Tafel 126 Kat. 2973. Vgl. Sammlung Sarre I. Metall Nr. 4, Tafel II. Wohl noch spätsasanidische Zeit.

Tafel 135 nach MA Tafel 128 Kat. 2990. Ähnliche Form wie Tafel 133. Das sasanidische Ornament schon verwildert. Die Vogelfigur, vgl. die Füße, dem Räuchergefäß auf Tafel 130 nahe verwandt. Abgerollt würde die Zeichnung, ein von zwei Pfauen eingefaßter Baum, einem sasanidischen Stoffmuster entsprechen. Vgl. Martin, F. R., A history of oriental Carpets., London 1908, Fig. 9.

Tafel 136 nach MA Tafel 131 Kat. 2993.

Tafel 137 nach Aufnahme des Ägyptischen Museums, Kairo, Inv. Nr. 56189. Die sorgfältiger gearbeitete von den beiden sehr ähnlichen Kannen auf Taf. 136 und 137 ist die letztere. Sie wurde zusammen mit einer anderen Kanne und zwei Kesseln bei den deutschen Ausgrabungen in Abusir el Mäläq im Jahre 1903 gefunden. Die Hälfte des Fundes kam in die Ägyptische Abteilung des Berliner Museums (Inv. Nr. 16850, 16851). Vgl. O. Rubensohn in der Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde, 41, 1904, S. 18ff. Bei Tafel 136 fehlt, abgesehen von Unterschieden im Ornament und in der Vogelfigur des Ausgusses, der profilierte Fuß. Die auf beiden Stücken gleiche Zeichnung auf dem Körper, Rundbogenarkaden mit stilisierten Tieren und üppigen vegetabilischen Motiven, und der in Form eines Krückstabes gestaltete Henkel mit großen Blattpalmetten am Ansatz zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit einer Gruppe von spät- oder nachsasanidischen, unter starkem hellenistischem Einfluß stehenden Arbeiten, von denen Tafel 118 und 119 charakteristische Beispiele sind. Da die mit Tafel 137 zusammengefundene Kanne in der Formgebung unzweifelhaft schon in die islamische Zeit gehört, wahrscheinlich in die tulunidische Epoche von Ägypten, in das IX. Jahrh., dürften die beiden Stücke aus derselben Zeit stammen.

Tafel 138, 139, nach MA Tafel 135 Kat. 2983, 2984. Die realistische Auffassung unterscheidet diese Tierfiguren, die wahrscheinlich als Wasserkannen (Aquamanilien) dienten, wesentlich von den bekannten, strengeren und mehr stilisierten Tierfiguren fatimidischer Zeit aus Ägypten und Spanien, vgl. MA Tafel 154, 155 (X.—XI. Jahrh.). Es scheint sich hier um eine sonst nicht bekannte Gruppe von Gefäßen in Tierform zu handeln, die im An-

schluß an die realistische Tierplastik des sasanidischen Kunstkreises im nördlichen Persien, im Kaukasusgebiet oder in Turkistan, aus welchen Gegenden die betreffenden Stücke stammen sollen, in nachsasanidischer Zeit gefertigt sind.

Tafel 140 nach MA Tafel 134 Kat. 2995. Dieses Trink- oder Räuchergefäß in Hahnenform zeigt in der Stilisierung und in der Gravierung Verwandtschaft mit der auf Tafel 130 wiedergegebenen Ente. Die Ausführung ist weniger sorfältig und realistischer; die Entstehung in islamischer Zeit, etwa im VIII.—X. Jahrhundert, beweisen Medaillons mit einigen erst für diese Epoche charakteristischen Darstellungen (thronender Herrscher, Fabeltiere usw.). Wahrscheinlich dieselbe Herkunft wie Tafel 138, 139.

Tafel 141 nach SA Nr. 126. Dieses Tablett gehört eng zu einem Kruge (SA Nr. 127) mit kufischer Inschrift, die von van Berchem in die mittlere Zeit der Abbasiden von Bagdad gesetzt wird (Inscriptions mobilières arabes en Russie, Journal asiatique. Paris 1910, pg. 402ff). Die Dekoration, Bandverschlingungen mit vegetabilischen Motiven und eigentümlich stilisierten Tierfiguren, zeigt unzweifelhaft Verwandtschaft mit der sasanidischen Formensprache. Der gleiche Stil und gleiche Dekoration finden sich bei einer vor 8—9 Jahren zuerst in Persien zum Vorschein gekommenen, in der Graffitotechnik dekorierten Keramik, die nichts anderes als eine Nachbildung von Metallarbeiten ist. Ich habe auf diesen Zusammenhang unter Hinweis auf unser Tablett in einem Aufsatze in AB 1913/14 S. 46ff. hingewiesen und dieses in das VIII.—X. Jahrhundert, die davon abhängige persische Keramik entsprechend jünger datiert.

Tafel 142. Die Bilder auf den Siegelsteinen stellen dar: 1. Weibliche Büste (Anahit?, SHI Abb. 42); 2. 4. Männliche Porträtköpfe; 3. Weibliche Büste (Anahit?); 5. Frauenfigur (Anahit?, vgl. G. Steindorff, Sasanidische Gemmen Nr. 2168); 6. Mann im Kampf mit Löwen; 7. Reiter (Paris, Cabinet de Médailles Nr. 1367; vgl. sasanidisches Relief, Tafel 73); 8. Fabeltier mit Stierkopf und Fischschwanz; 9. Hirsch über Flügelpalmette; 10. Hirsch; 11. Monogramm; 12. Steinbock auf Flügelpalmette; 13. Flügelpferd; 14. Stierkopf mit Skorpion; 15. Weibliche Büste mit Hasen (Anahit?); 16. Hand mit Bändern.

Tafel 143. Vgl. A. D. Mordtmann in ZDMG 1854; Collection J. de Bartholomæi publ. Paris B. Dorn, Petersburg 1873.

Tafel 144 nach DPt. V. pl. XXII. Vgl. Babelon, Guide Nr. 379; SHI Abb. 102.

Tafel 145 oben, Phot. nach Abguß. Vgl. Horn, P., Sasanidische Gemmen aus dem British Museum ZDMG 44 S. 650—678 Nr. 568; Nöldeke, Th., Tabari S. 444; Thomas, Edward, Early Sassanian Inscriptions p. 117.

Tafel 145 unten, nach Phot. A. Giraudon. Vgl. Babelon, Guide Nr. 360 Fig. 56; desgl. Une Camée sassanide de la Bibliothèque nationale. Fondation Piot I; SHI Abb. 30; HT XXIII.

Tafel 146. Vgl. zu dem unteren Anhänger Sarre, F., Neuerwerbungen der IA in AB 1912/13 S. 74 Abb. 43.

Tafel 147 nach The Kelekian Collection of Persian and Analagous Potteries. Paris 1910, Pl. 1.; Kelekian, The potteries of Persia, Paris 1909, fig. 1.

Tafel 148, 149 nach Aufnahmen IA. Vgl. SHRIV, S. 4 ff. Tafel CXLV; Pharmakowsky, Archäolog. Anzeiger 1911 S. 228. Abb. 36: Glasierte Amphora aus Olbia.

Tafel 150 nach Phot. Donald Macbeth. Vgl. Sarre, F., Islamische Tongefäße aus Mesopotamien. Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. 1905, S. 69ff.; SHRIV S. 13ff.

Abb. 1 nach Cecil H. Smith, Catal. of Casts from Persepolis Nr. 1. Unserer Ansicht nach hatte das Tor des Xerxes (Nr. 2) nur zwei Zugänge, im W. u. O.

Abb. 2 nach vergrößerter Aufnahme von F. Sarre. Vgl. FSI S. 5ff.

Abb. 3 nach Aufnahme von F. Sarre. Diese steinernen Feueraltäre unterscheiden sich wesentlich von den auf den sasanidischen Münzen abgebildeten Altären (Tafel 143 Nr. 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12). Vgl. SHI Tafel X, Abb. 44.

Abb. 4 Teilaufnahme von Tafel 21.

Abb. 5 nach vergrößerter Aufnahme von VA. Vgl. Andrae, W., Die zwei Kalksteinstelen aus Assur. MDO Nr. 22 S. 48 ff.

Abb. 6 nach Aufnahme von IA. Vgl. Sarre, F., Ein bronzenes Bildnisköpfchen persischer Herkunft. AB 1910/11 S. 97.

Abb. 7 nach Aufnahme von IA.

Abb. 8. Vgl. SHI p. 86 ff.; H. Greßmann in Deutsche Literaturzeitung 1919 S. 117 ff.

Abb. 9 nach SHI Abb. 58. Vgl. FCI pl. 34: DP IV.

Abb. 10 nach SHI Abb. 60. Vgl. FCI pl. 28, 29; DP IV pl. 1.

Abb. 11 nach Clemen, P., Kunstschutz im Kriege, E. A. Seemann, Leipzig 1919, S. 194.

Abb. 12 nach Aufnahme von E. Herzfeld. Vgl. HT Tafel LV—LVII.

Abb. 13 nach Aufnahme von E. Herzfeld. Vgl. HT Tafel LX Abb. 30, 31.

Abb. 14 nach Aufnahme von IA. Vgl. Sarre, F., Ein Silberfigürchen des Sasanidenkönigs Narses. Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1910, Heft II.; Das Bruchstück einer 1912 im Gouvernement Poltawa gefundenen Silberschale zeigt eine sehr ähnliche Darstellung eines bogenschießenden Königs. Vgl. K. I. Sarezkij, Schatzfund usw. Poltawa 1912, S. 13.

Abb. 15 nach Aufnahme von IA.

Abb. 16 nach Bassermann-Jordan, E., Der Schmuck. Leipzig 1909, Abb. 51. Vgl. MA, Kat. Nr. 1936; von Cohausen in den Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde, Wiesbaden 1873, Tafel I.

Abb. 17 nach Abguß des Museums in Gotha. Vgl. Furtwängler, A., Die antiken Gemmen. Tafel L Nr. 50 und LXI Nr. 57; MA Kat. Nr. 1937; W. Pertsch in ZDMG 22, S. 279 ff.

Abb. 18 nach Abguß von IA. Die Inschrift ist von F. C. Andreas entziffert worden. Vgl. Horn und Steindorff, Sasanidische Siegelsteine, S. 27.

Abb. 19 nach Photographie. Vgl. Túrán 1918, S. 337 ff. A. v. Le Coq., Ein spätantiker Krug aus Chotän.

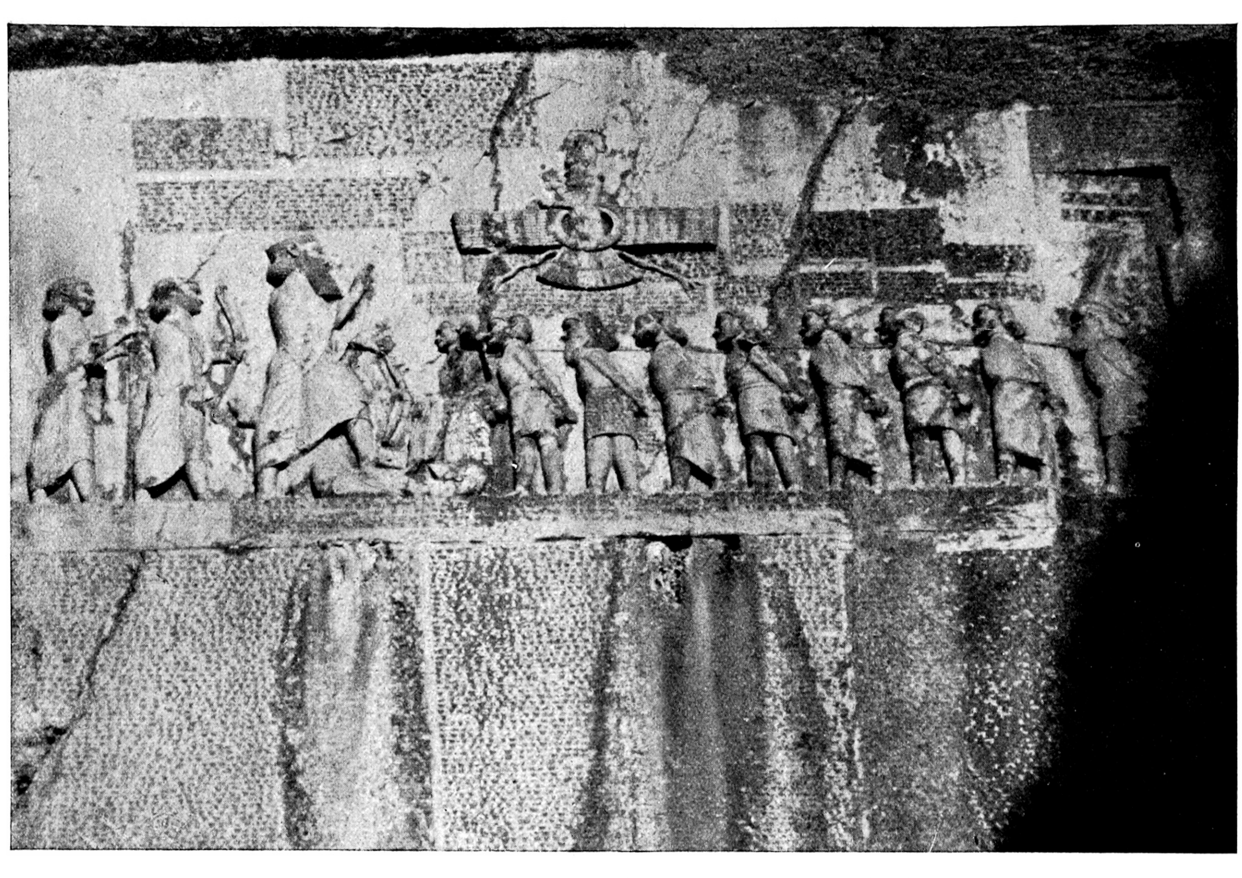


Pasargadae, Palast des Kyros (550—530 v. Chr.)
Geflügelter Genius



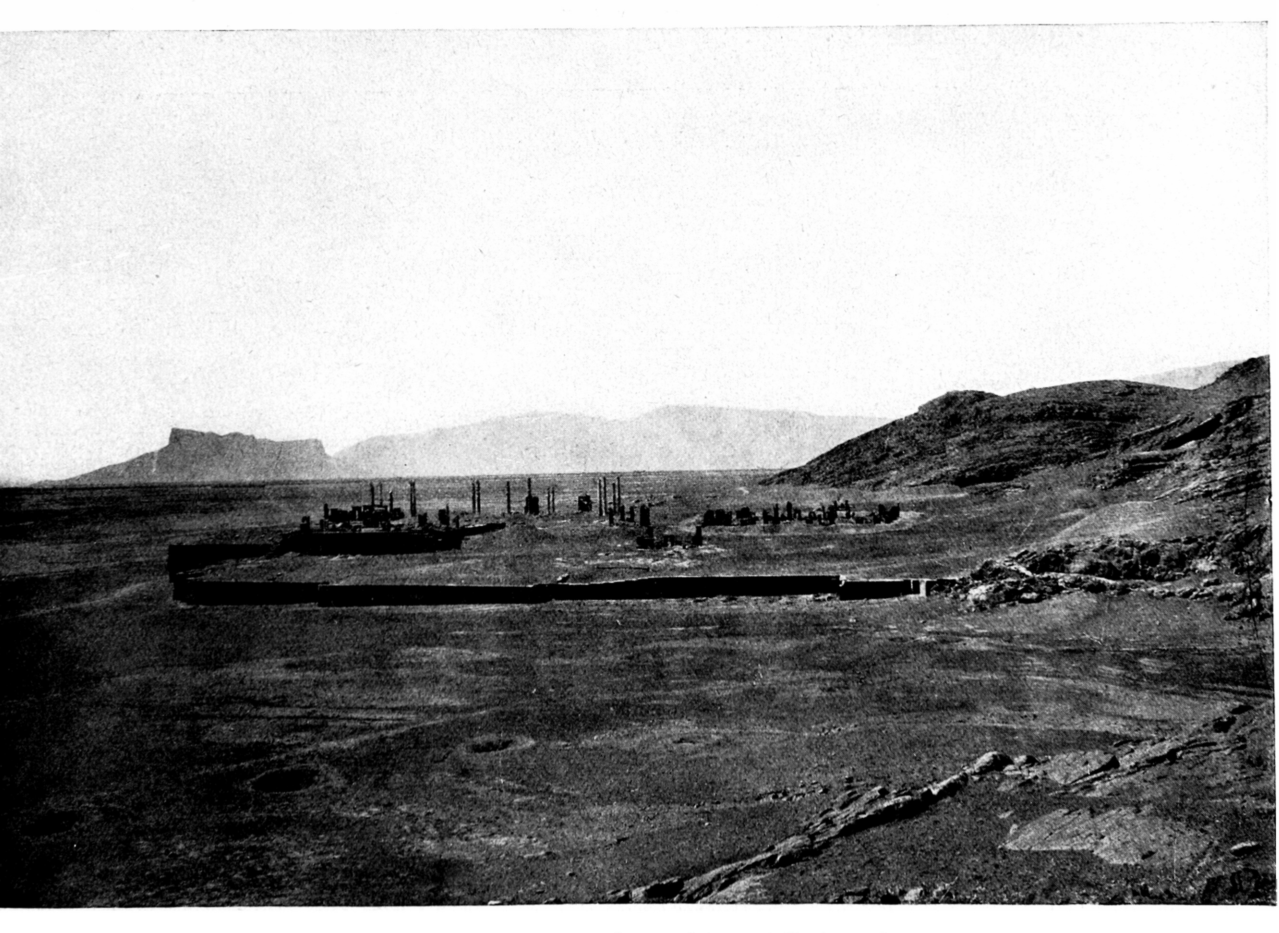
Pasargadae, Grab des Kyros († 530 v. Chr.)

2



Bisutun, Felsrelief des Dareios (520/19 v. Chr.)
Triumph über die Lügenkönige

3



Persepolis, Burgterrasse mit den achämenidischen Palastruinen

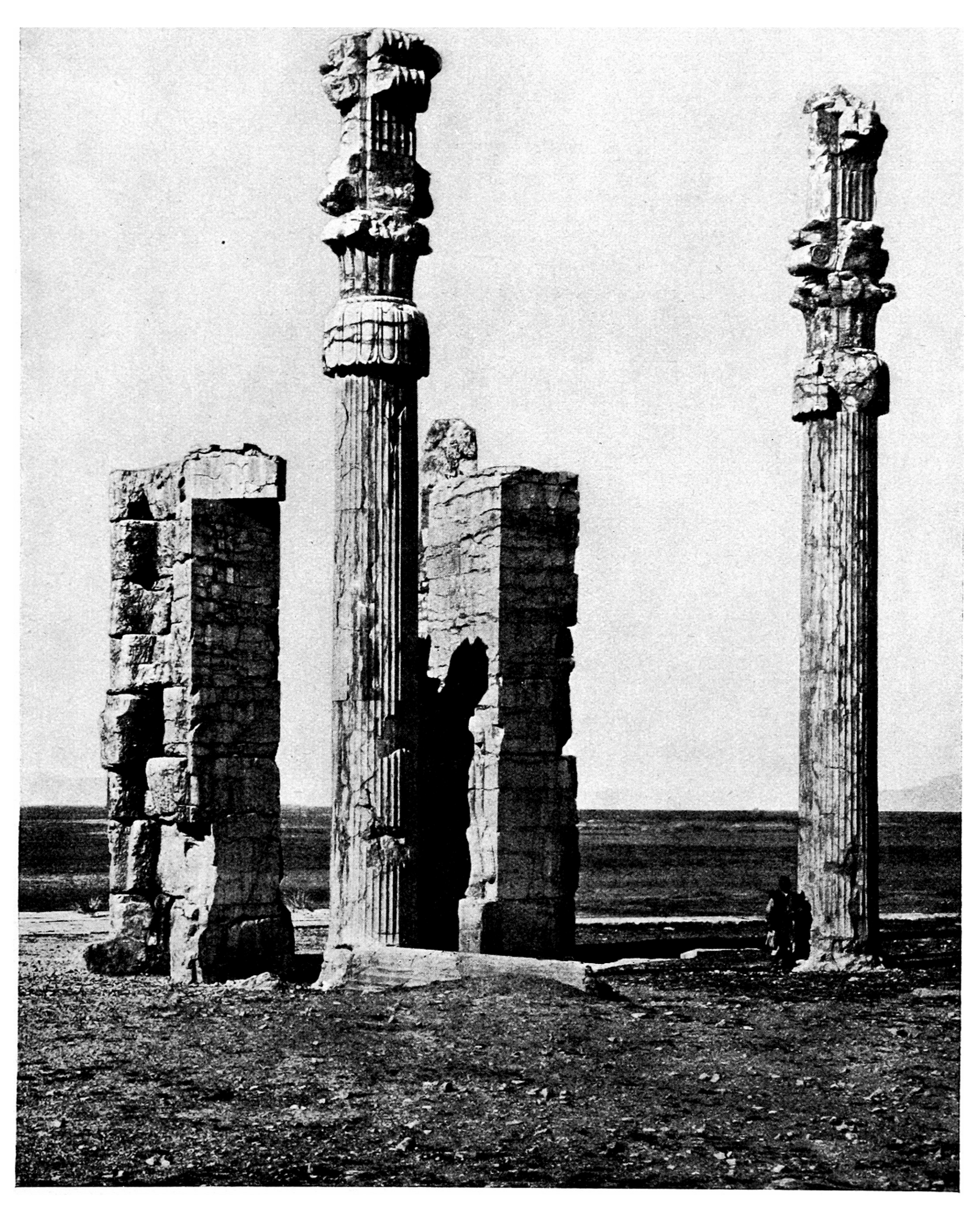
4

Persepolis, die große Freitreppe und das Tor des Xerxes

5



Persepolis, Westportal vom Tor des Xerxes



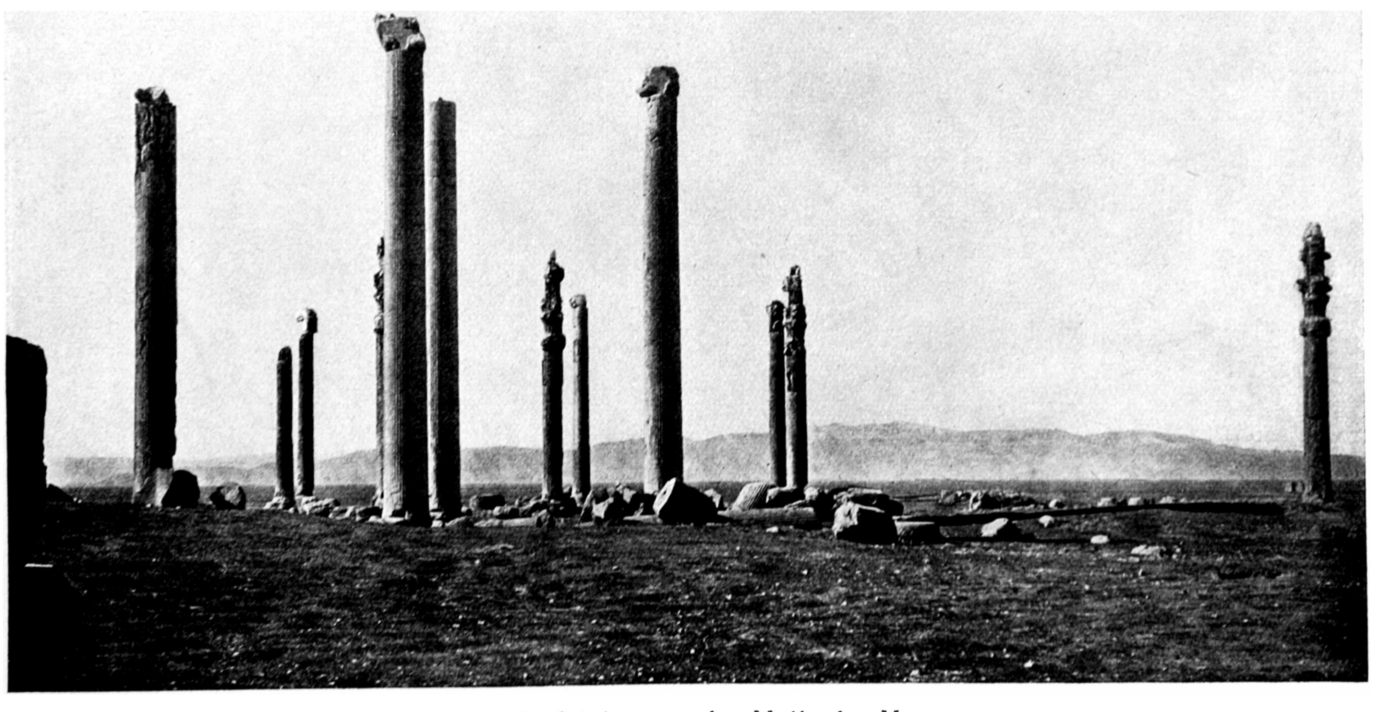
Persepolis, Säulen des Mittelraumes vom Tor des Xerxes



Persepolis, Ostportal vom Tor des Xerxes
Geflügelter Stiermensch



Persepolis, Ostportal vom Tor des Xerxes



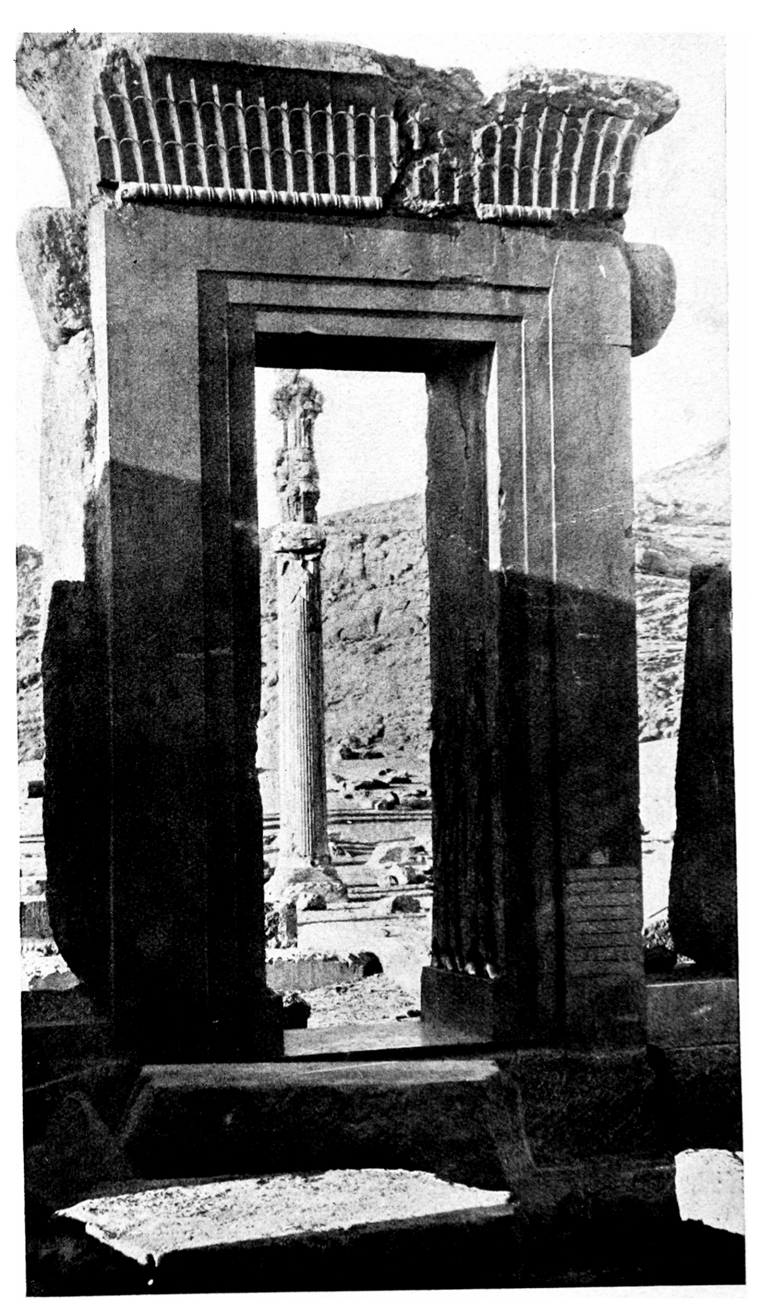
Persepolis, Säulen von der Halle des Xerxes

10

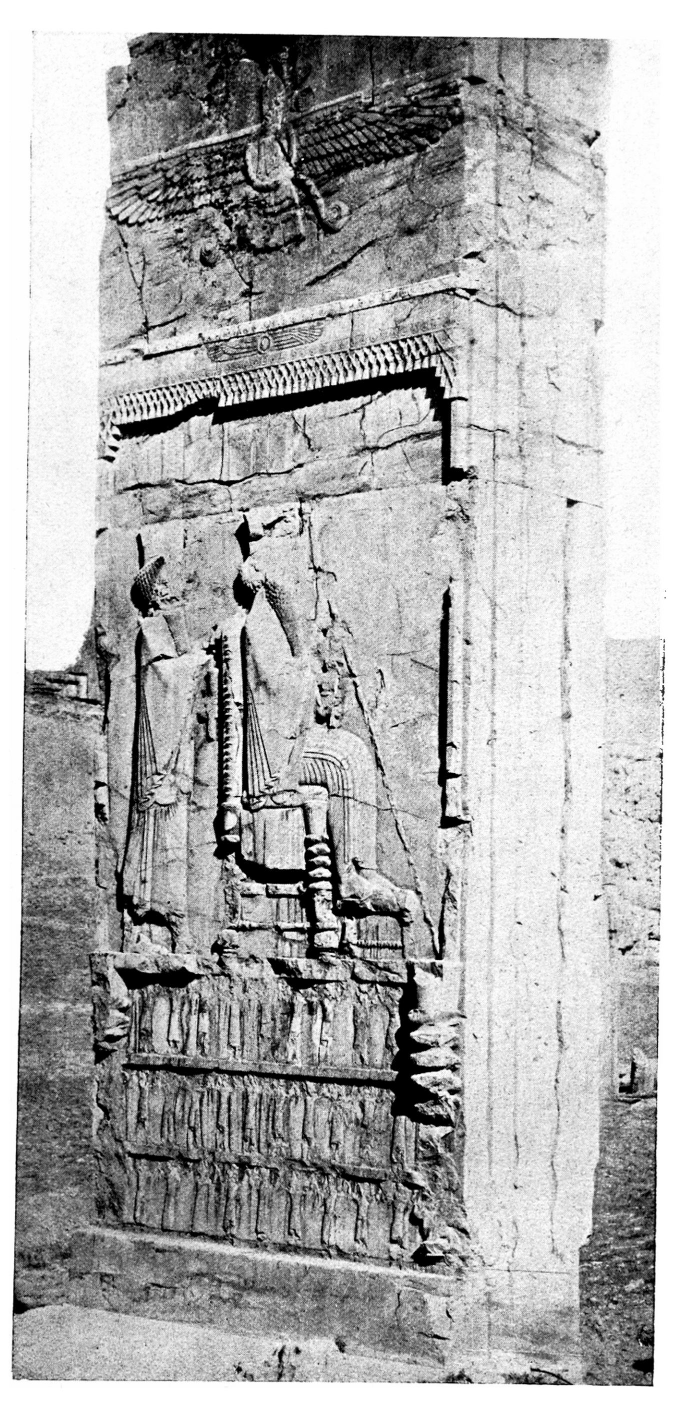


Persepolis, Palast des Dareios

11



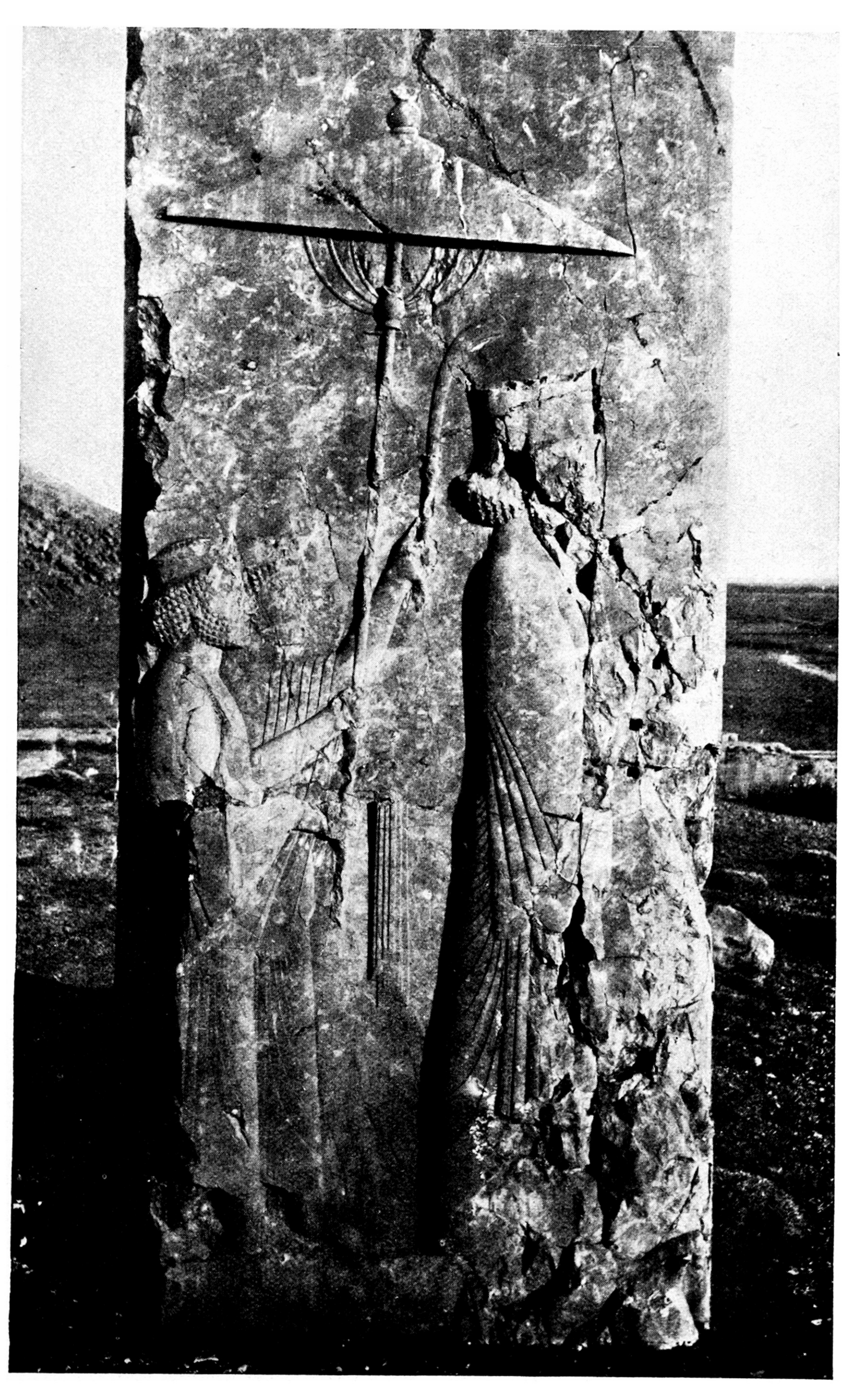
Persepolis, Tür vom Palast des Dareios



Persepolis, Relief vom Zentralgebäude
Dareios auf dem Thron; hinter ihm Xerxes



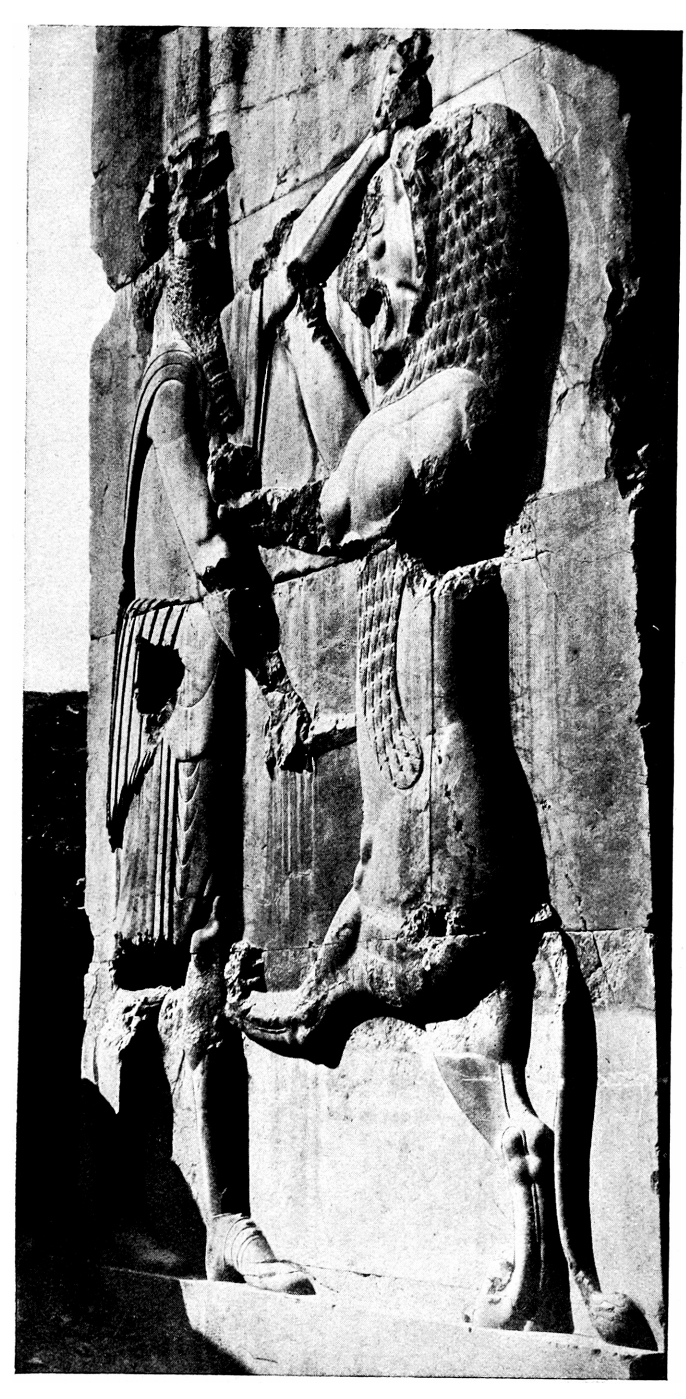
Persepolis, Relief vom Hundertsäulensaal
Der König auf dem Thron



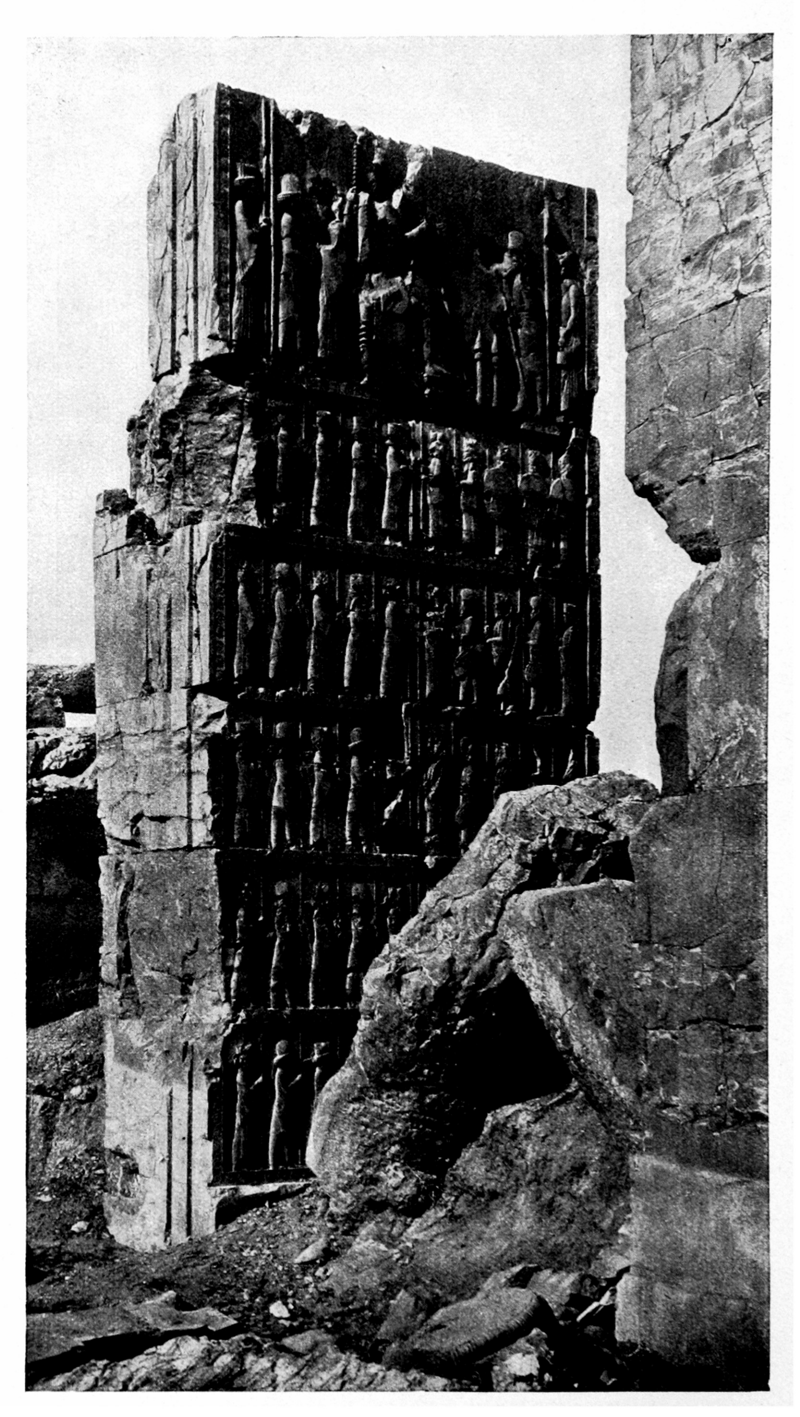
Persepolis, Relief vom Palast des Xerxes
Der König, von Dienern begleitet



Persepolis, Relief vom Palast des Dareios
Der König im Kampf mit einem Löwendrachen



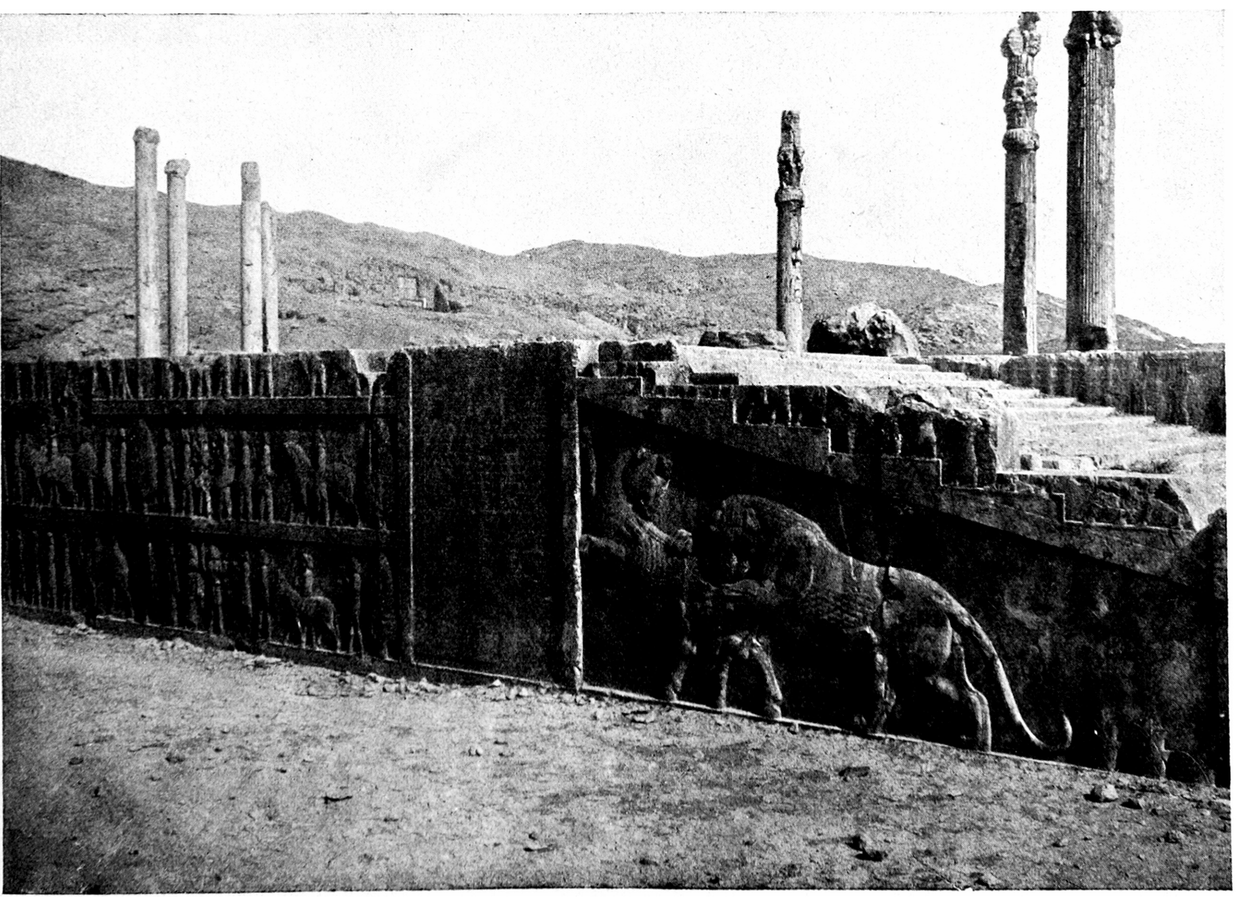
Persepolis, Relief vom Hundertsäulensaal
Der König im Kampf mit einem Löwen



Persepolis, Relief vom Hundertsäulensaal
Der König Audienz erteilend

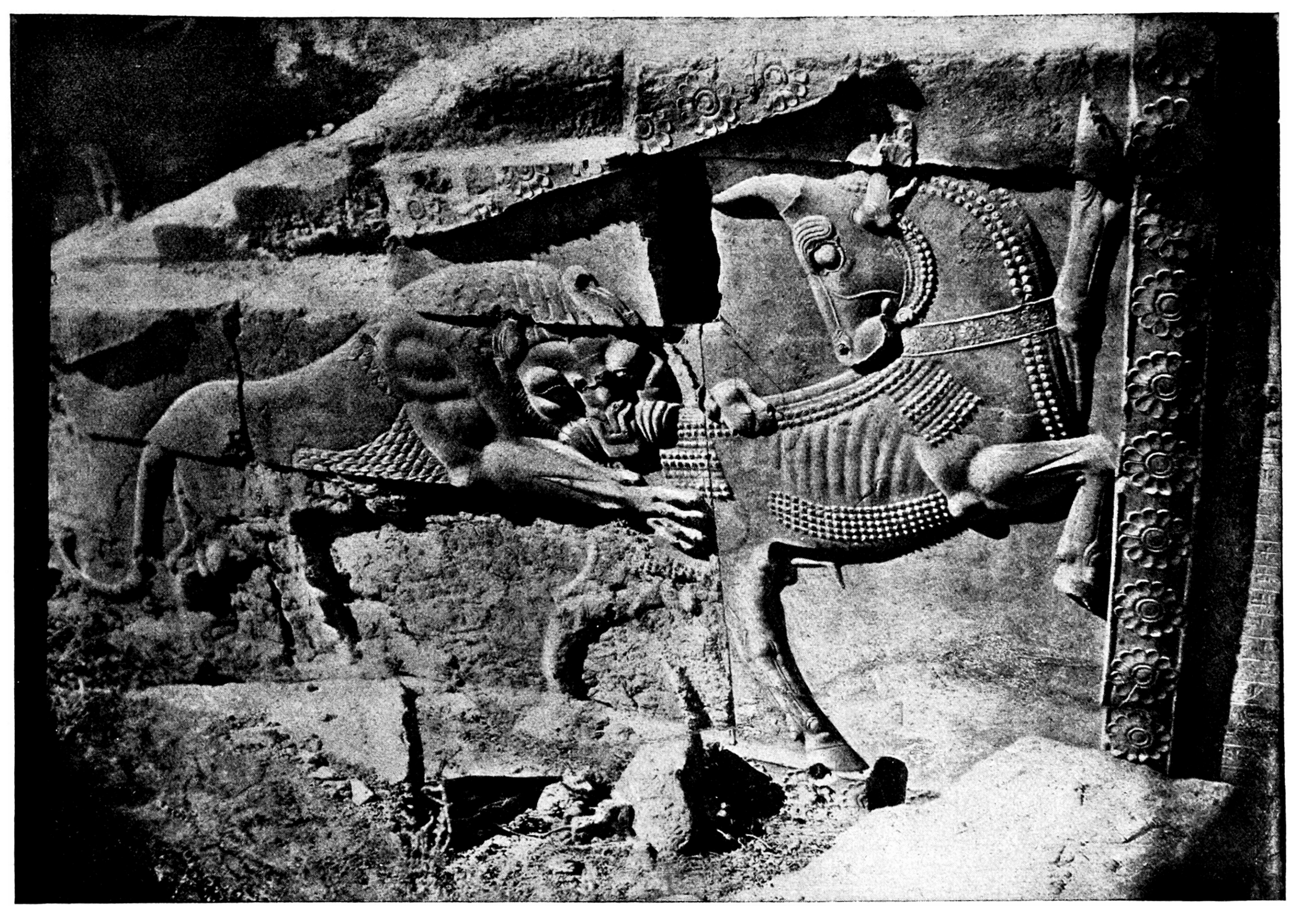


Persepolis, Palast des Dareios
Persische Leibwache

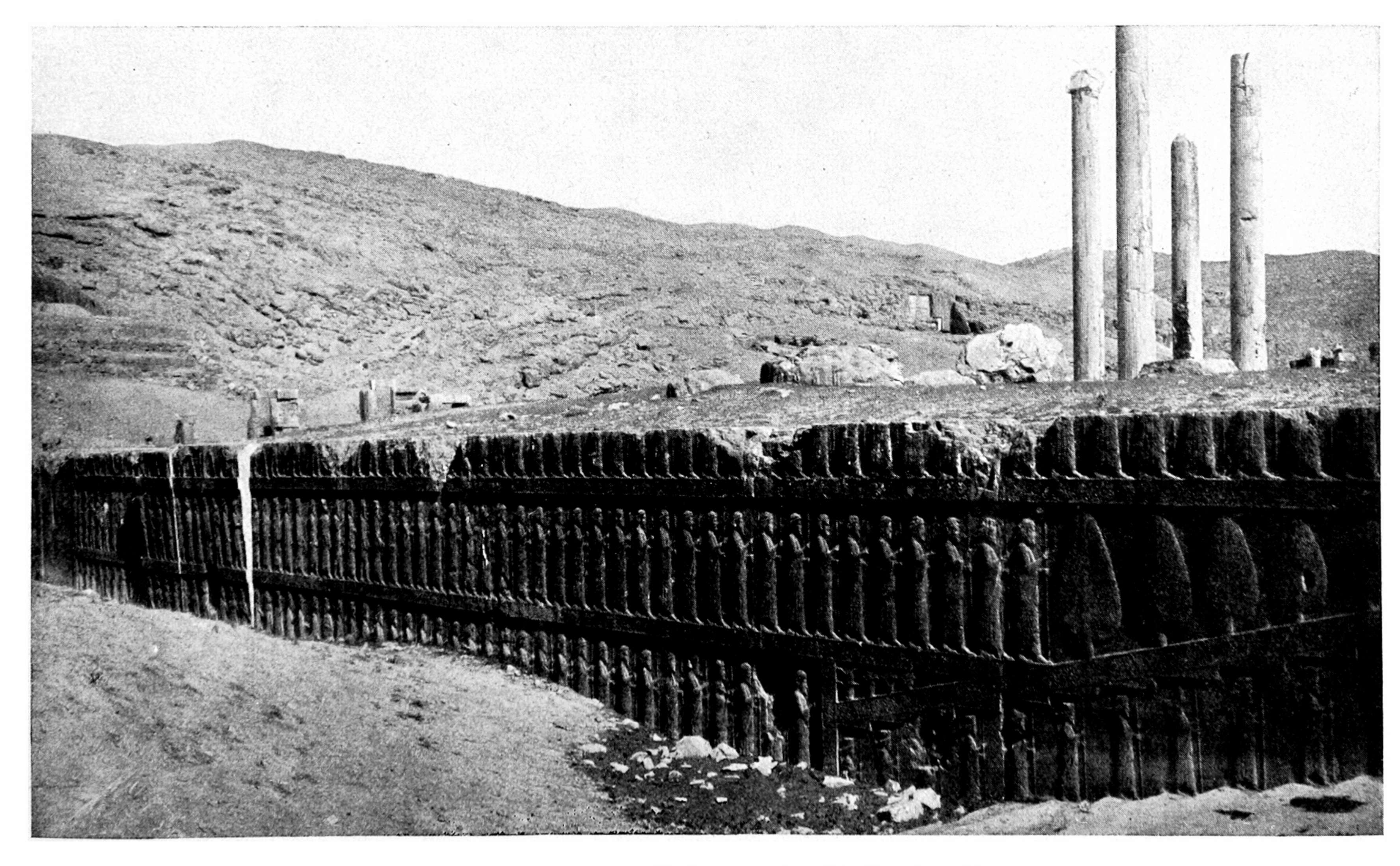


Persepolis, Große Doppeltreppe vor der Halle des Xerxes
Stirnwand mit Reliefs und Bauinschrift

20



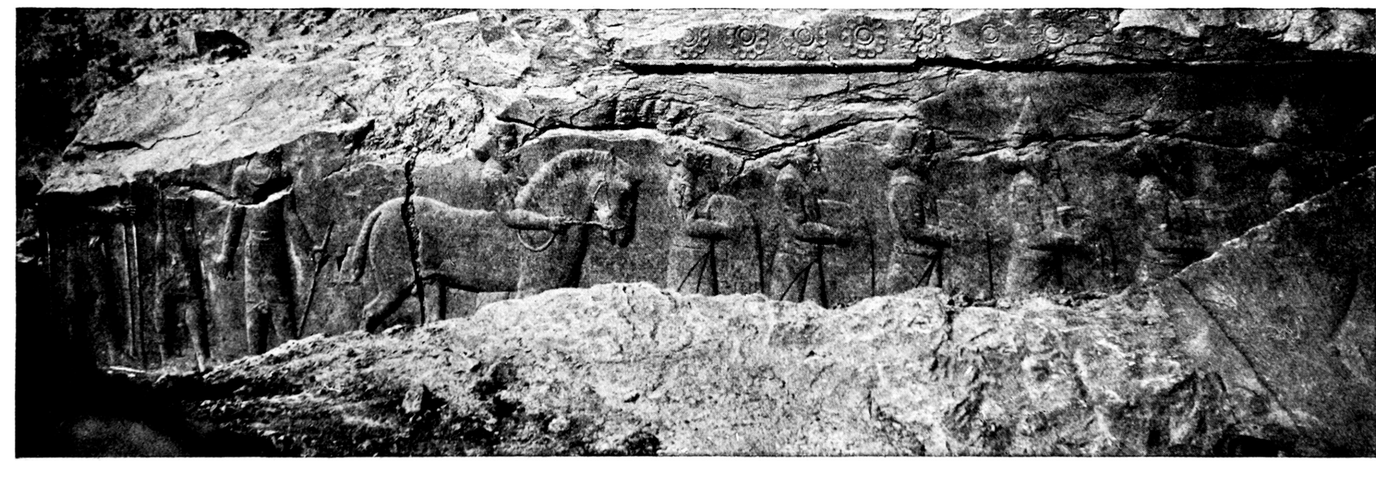
Persepolis, Treppenrelief an der Halle des Xerxes
Löwe einen Stier überfallend



Persepolis, Treppenreliefs von der Halle des Xerxes
Die persische Leibwache

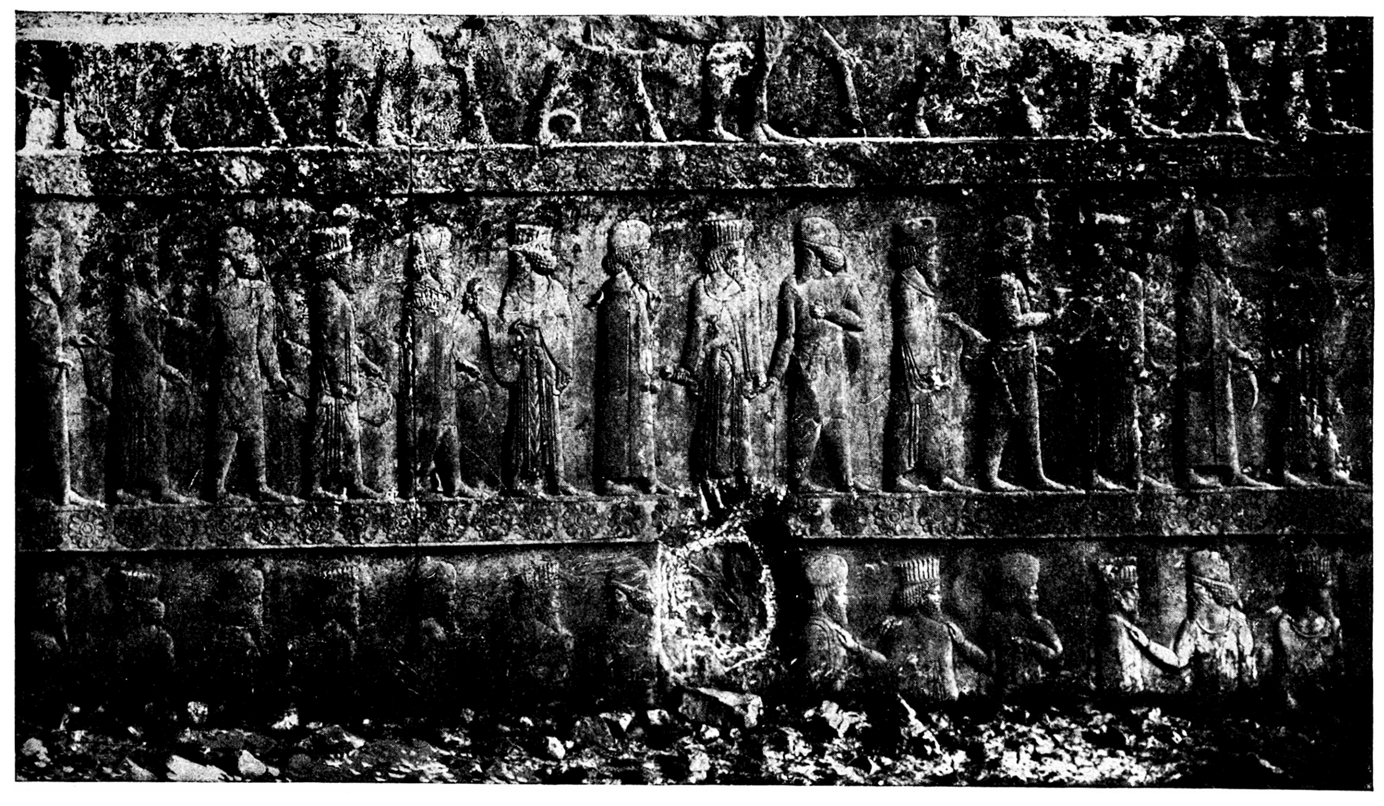


Persepolis, Treppe Artaxerxes' III. am Palast des Dareios
Reliefs mit aufwartenden Dienern



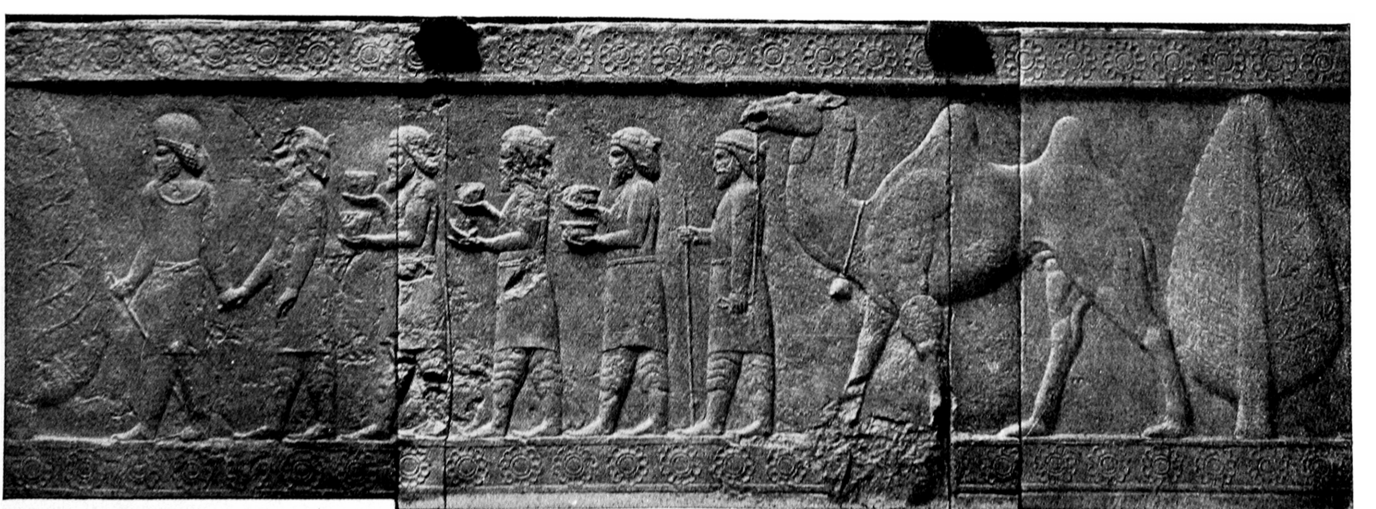
Persepolis, Relief von der Mitteltreppe am Palast des Xerxes
Tributbringer in sakischer Tracht

24



Persepolis, Reliefs von der Freitreppe der Halle des Xerxes
Leibwache in persischer und medischer Tracht





Persepolis, Reliefs von der Freitreppe der Halle des Xerxes
Tributzug von Syrern (oben) und Baktrern (unten)
Gipsabgüsse im British Museum, London

26



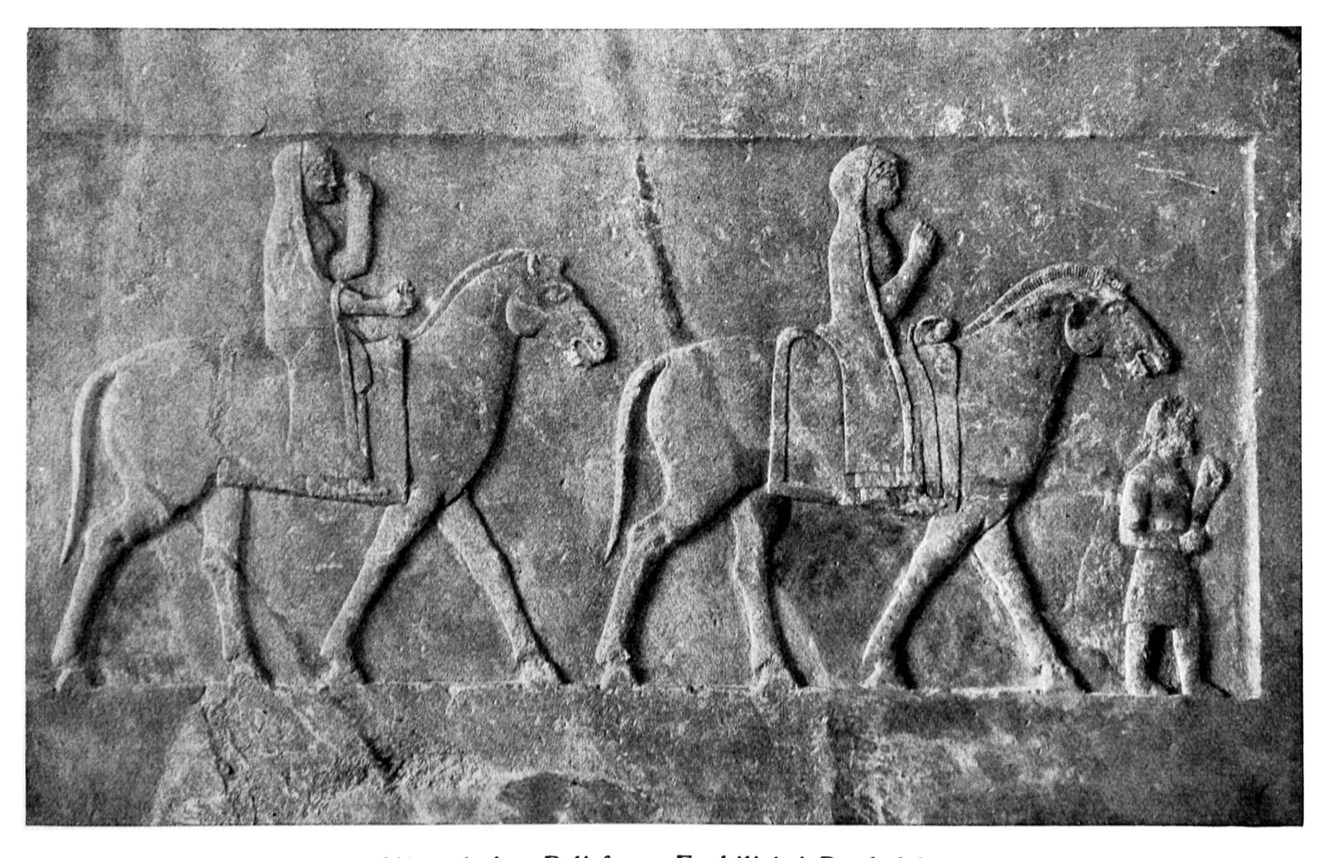
Persepolis, Relief von der Halle des Xerxes
Persische Leibwache
Gipsabguß in der Vorderasiatischen Abteilung der Museen, Berlin



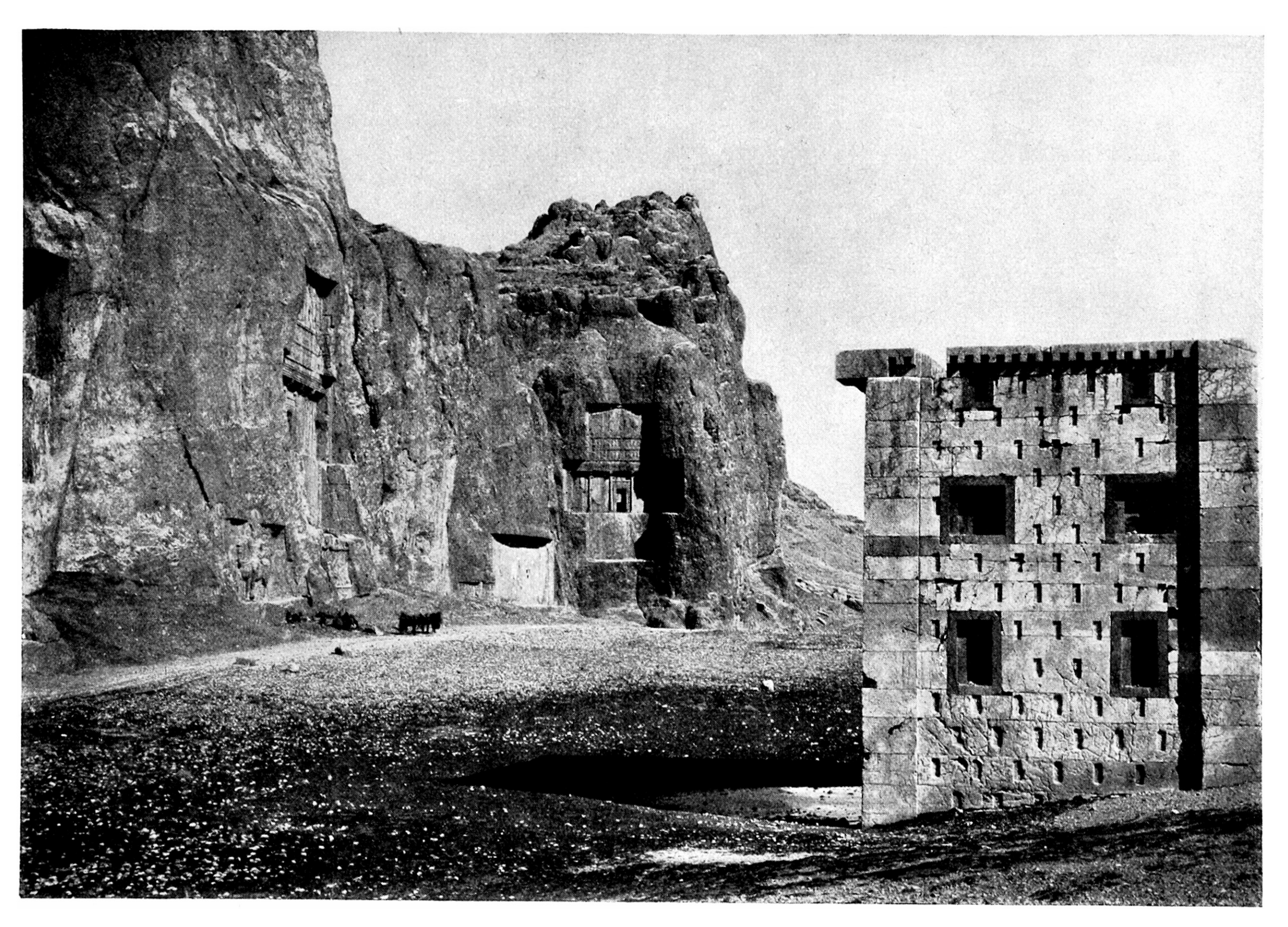
Persepolis, Treppe Artaxerxes' III. am Palast des Dareios
Relief eines aufwartenden Dieners
Vorderasiatische Abteilung der Museen, Berlin



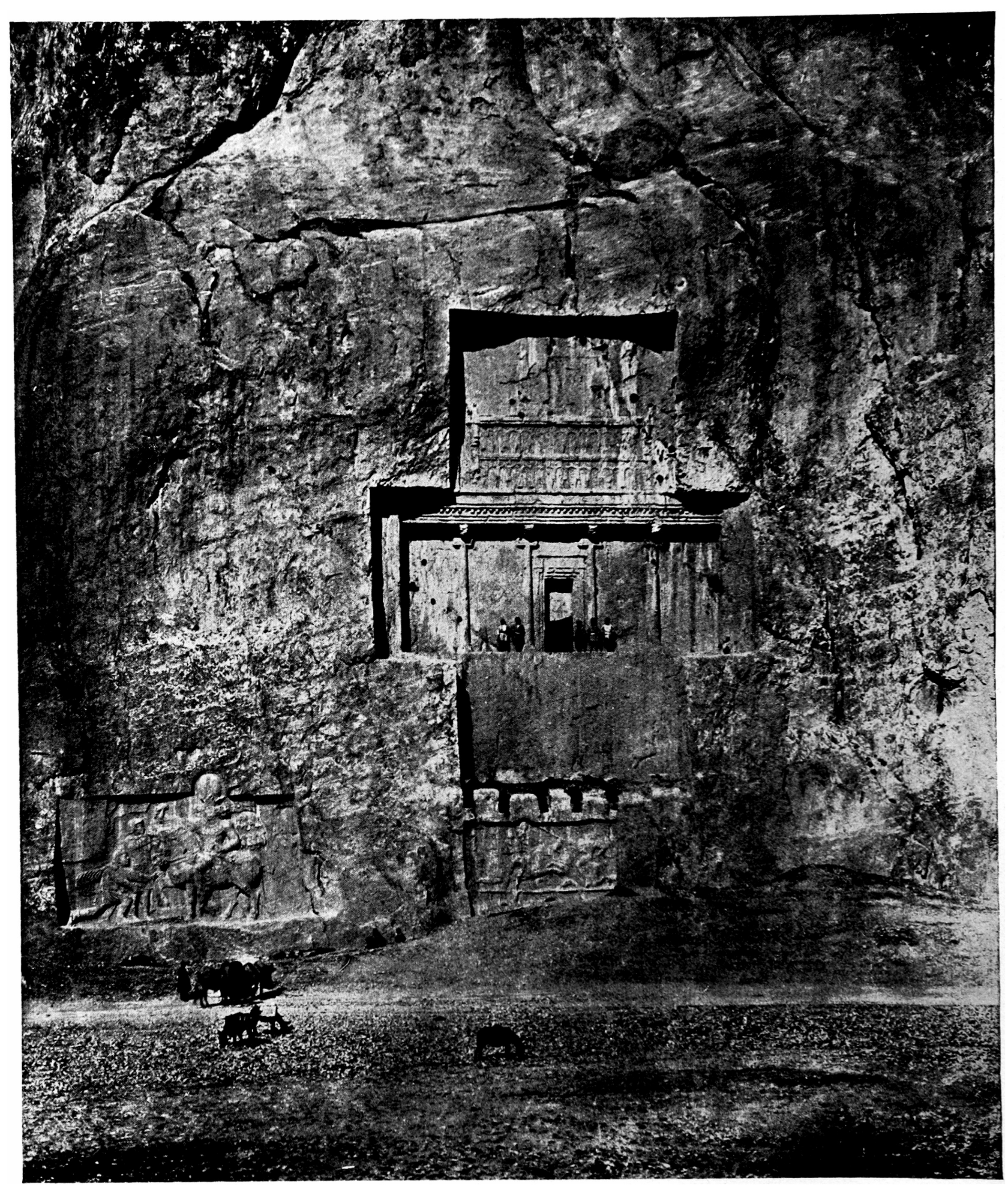
Persepolis, Relief von einem Tributzug
Krieger in sakischer Tracht
Vorderasiatische Abteilung der Museen, Berlin



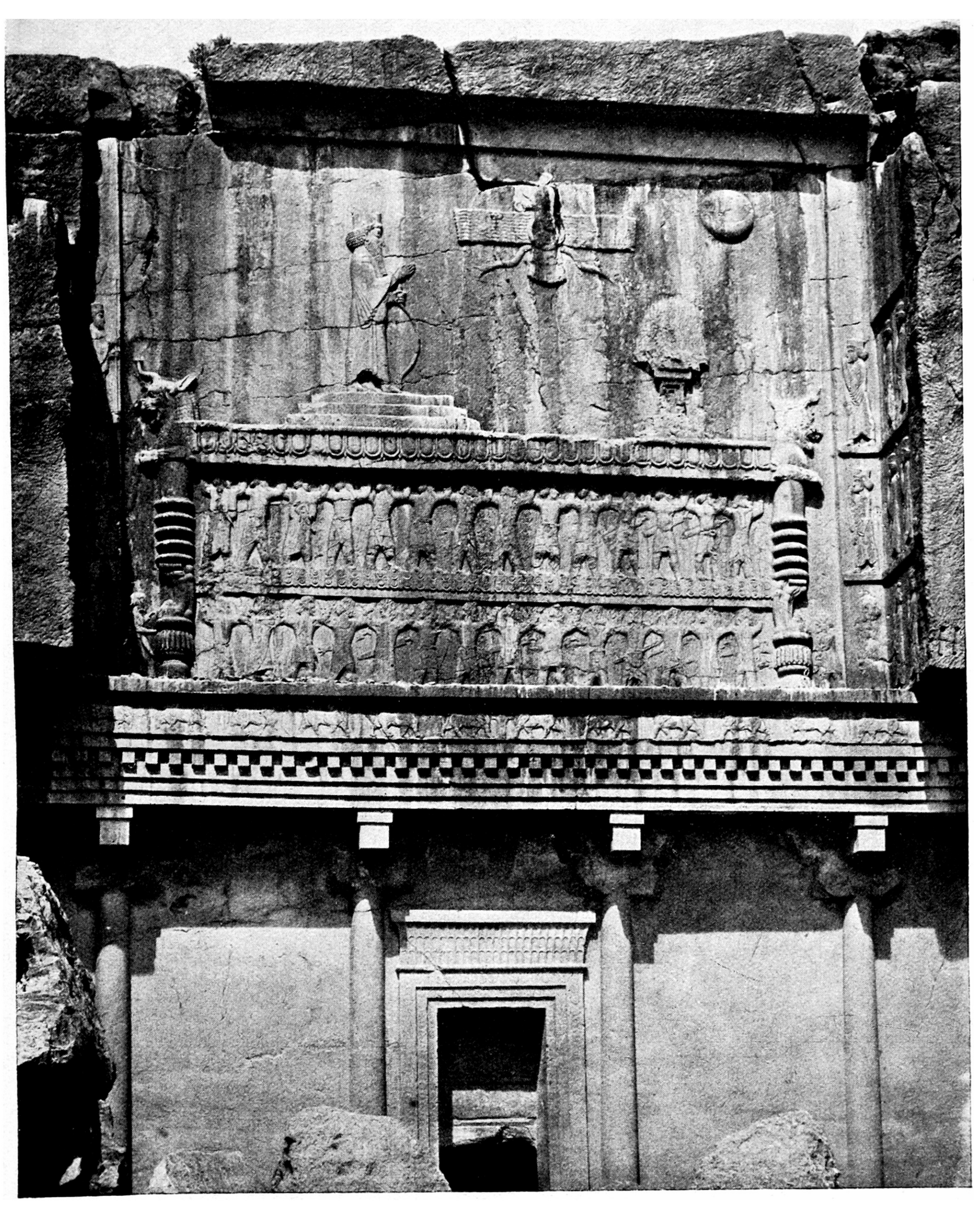
Altpersisches Relief aus Erghili bei Daskyleion
Reitende Frauen
Kais. Osmanisches Museum, Konstantinopel



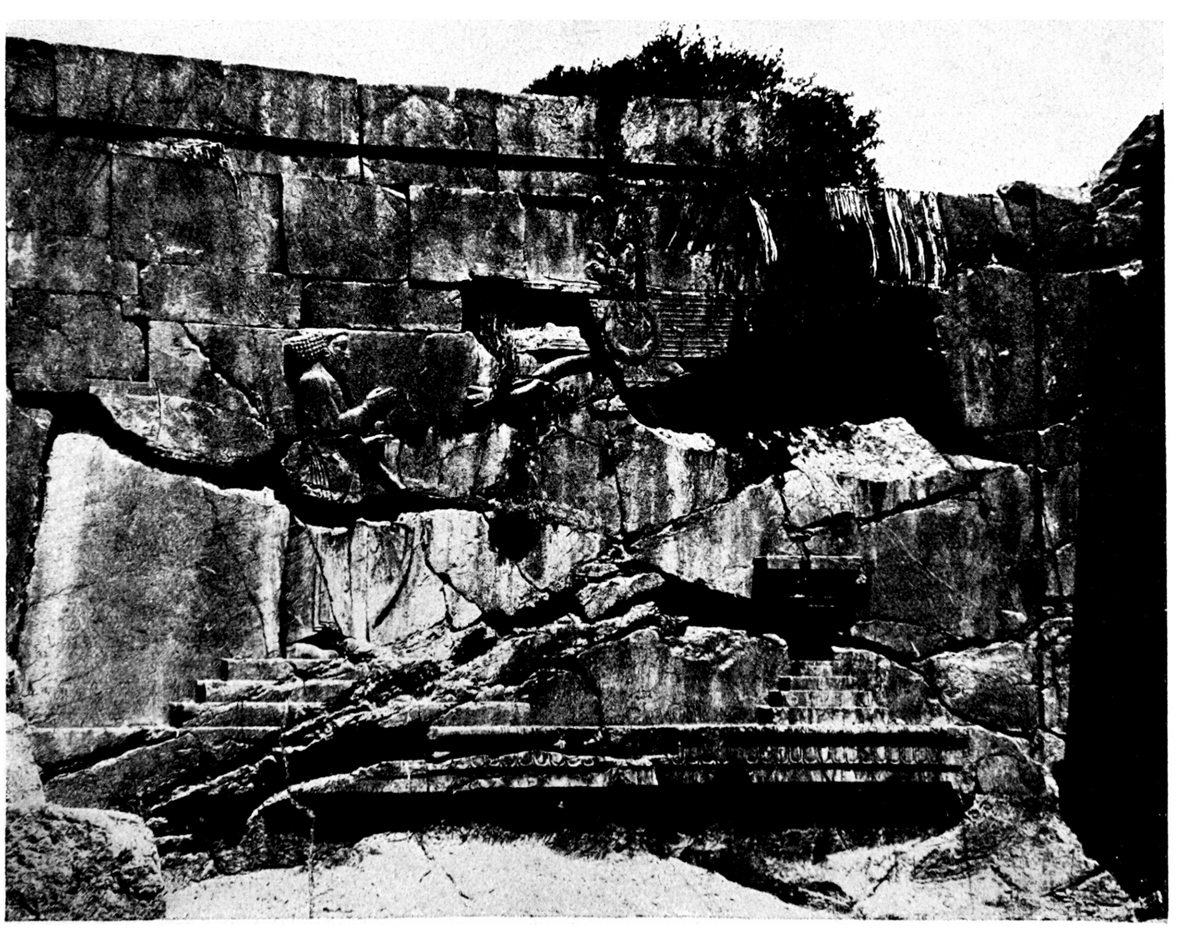
Naksch i Rustem bei Persepolis, achämenidische Königsgräber



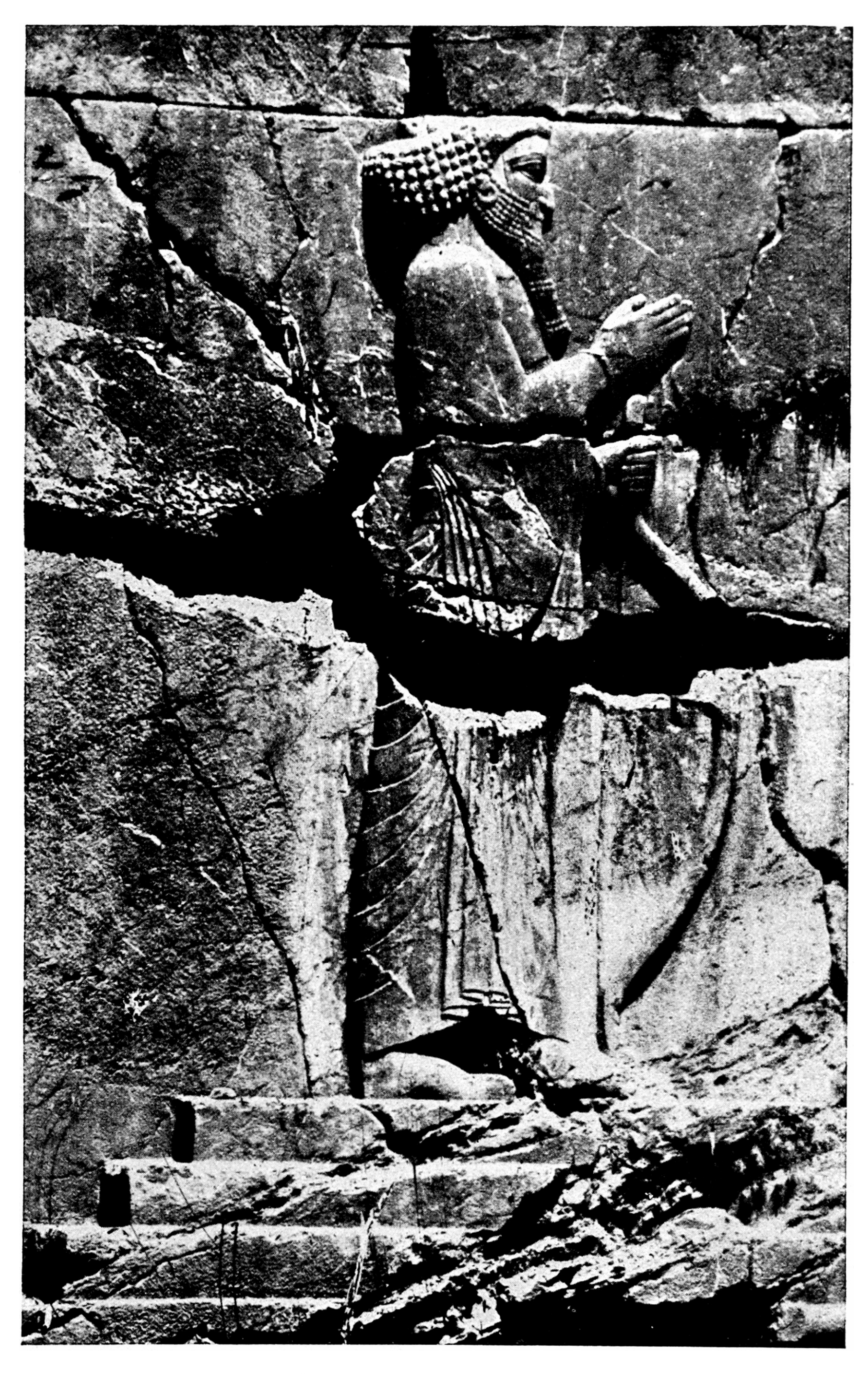
Naksch i Rustem bei Persepolis
Grab des Dareios († 485 v. Chr.) und Felsreliefs sasanidischer Zeit (III. Jahrh. n. Chr.)



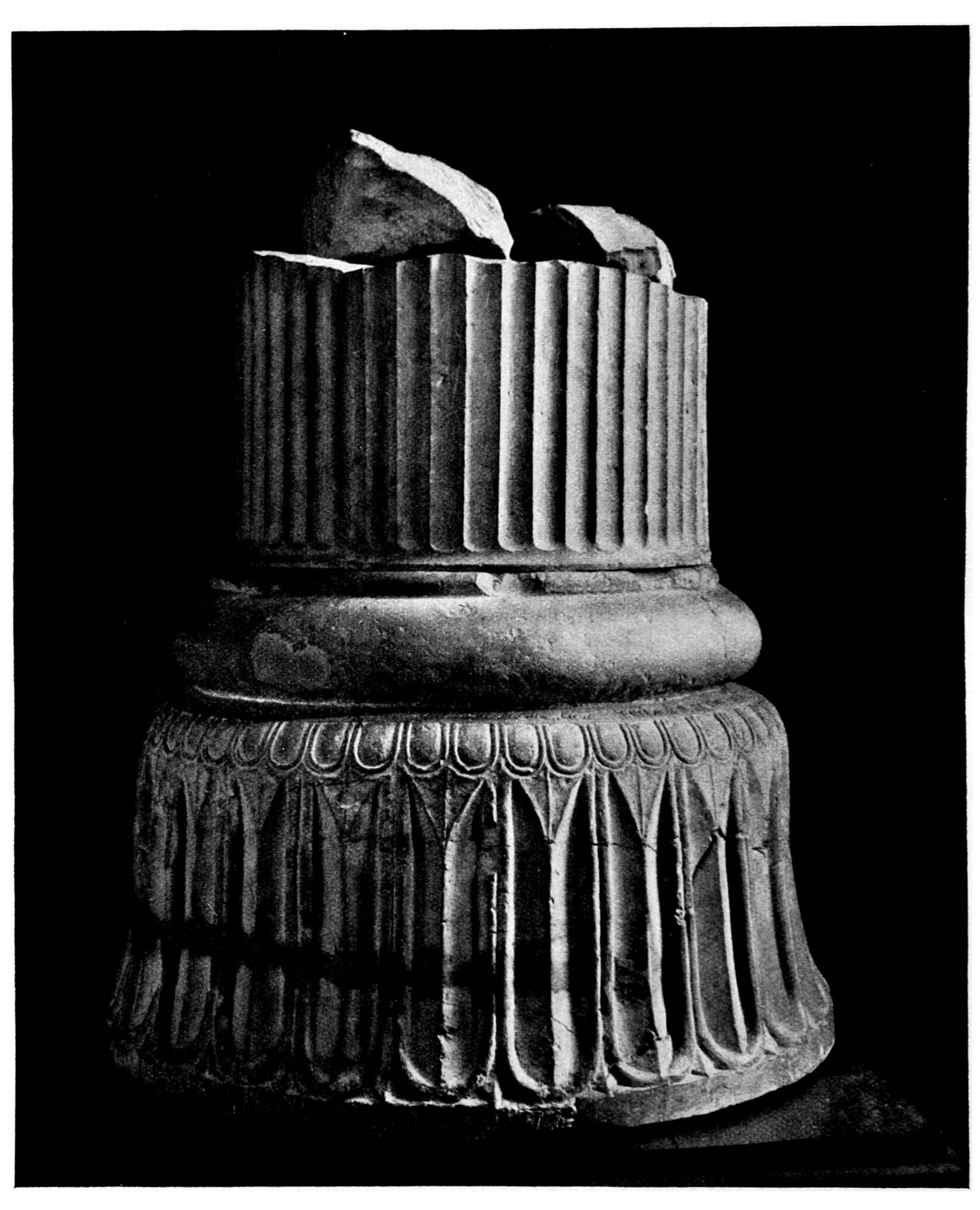
Persepolis, achämenidisches Königsgrab hinter der Burgterrasse
Oberer Teil mit Palastfassade und Königsthron



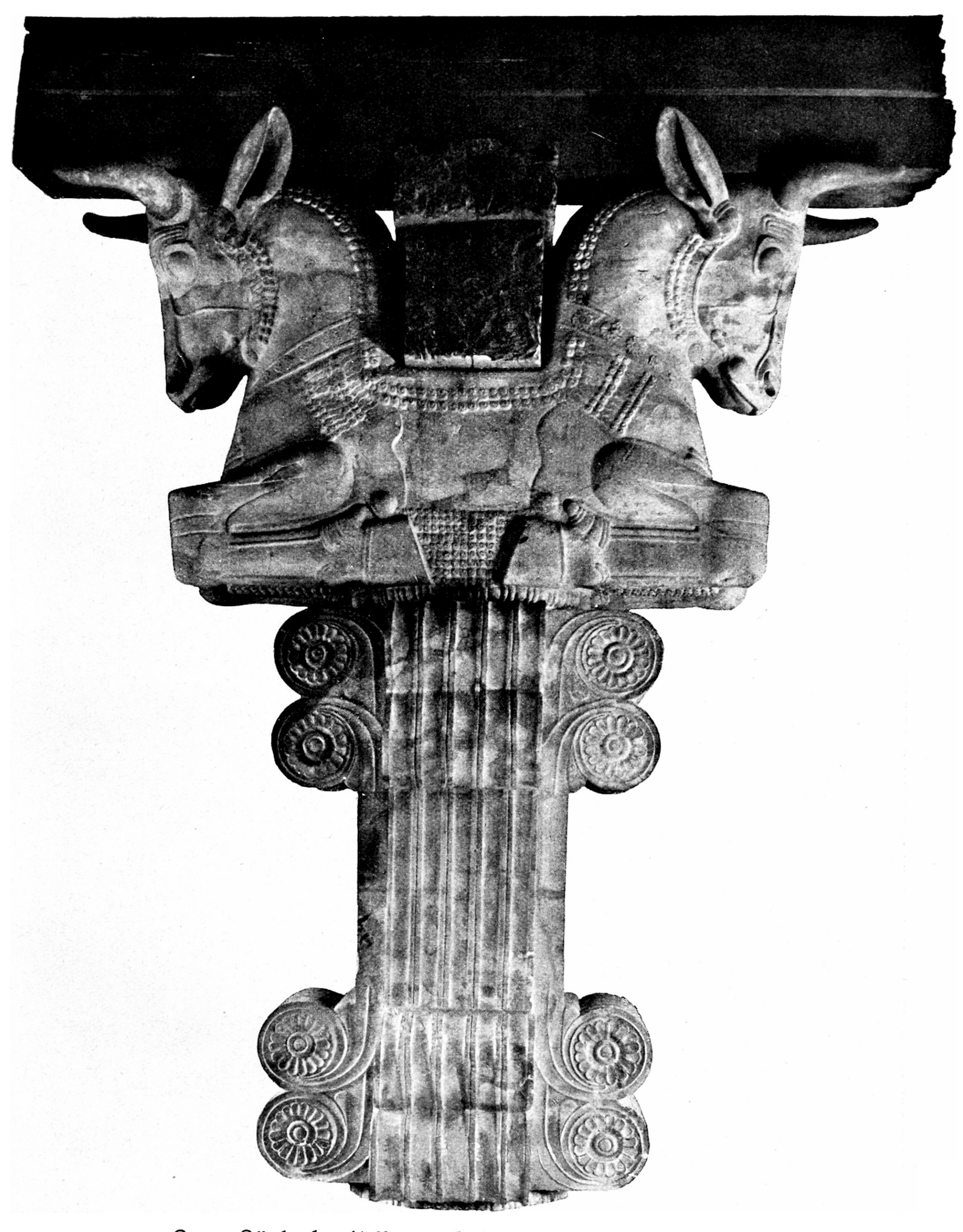
Persepolis, nicht vollendetes Königsgrab hinter der Burgterrasse
Der König vor dem Symbol des Auramasda und dem Feueraltar



Ausschnitt aus Tafel 34
Die Figur des Königs



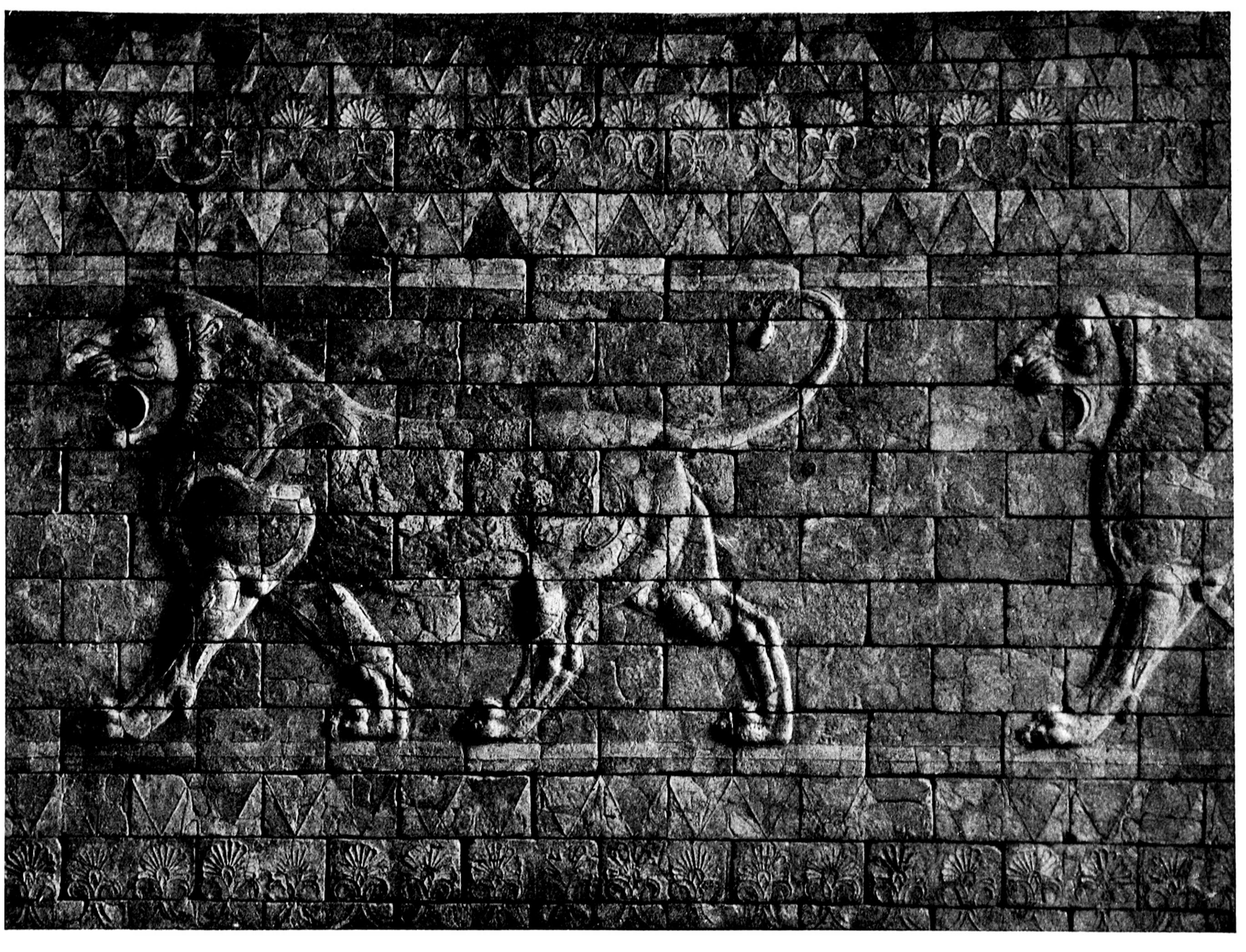
Susa, Säulenbasis vom Palast des Artaxerxes II. Mnemon
(404 – 358 v. Chr.)
Museum des Louvre, Paris



Susa, Säulenkapitell vom Palast des Artaxerxes Mnemon
Museum des Louvre, Paris



Susa, Fries aus farbig emaillierten Ziegeln
Bogenschützen
Museum des Louvre, Paris

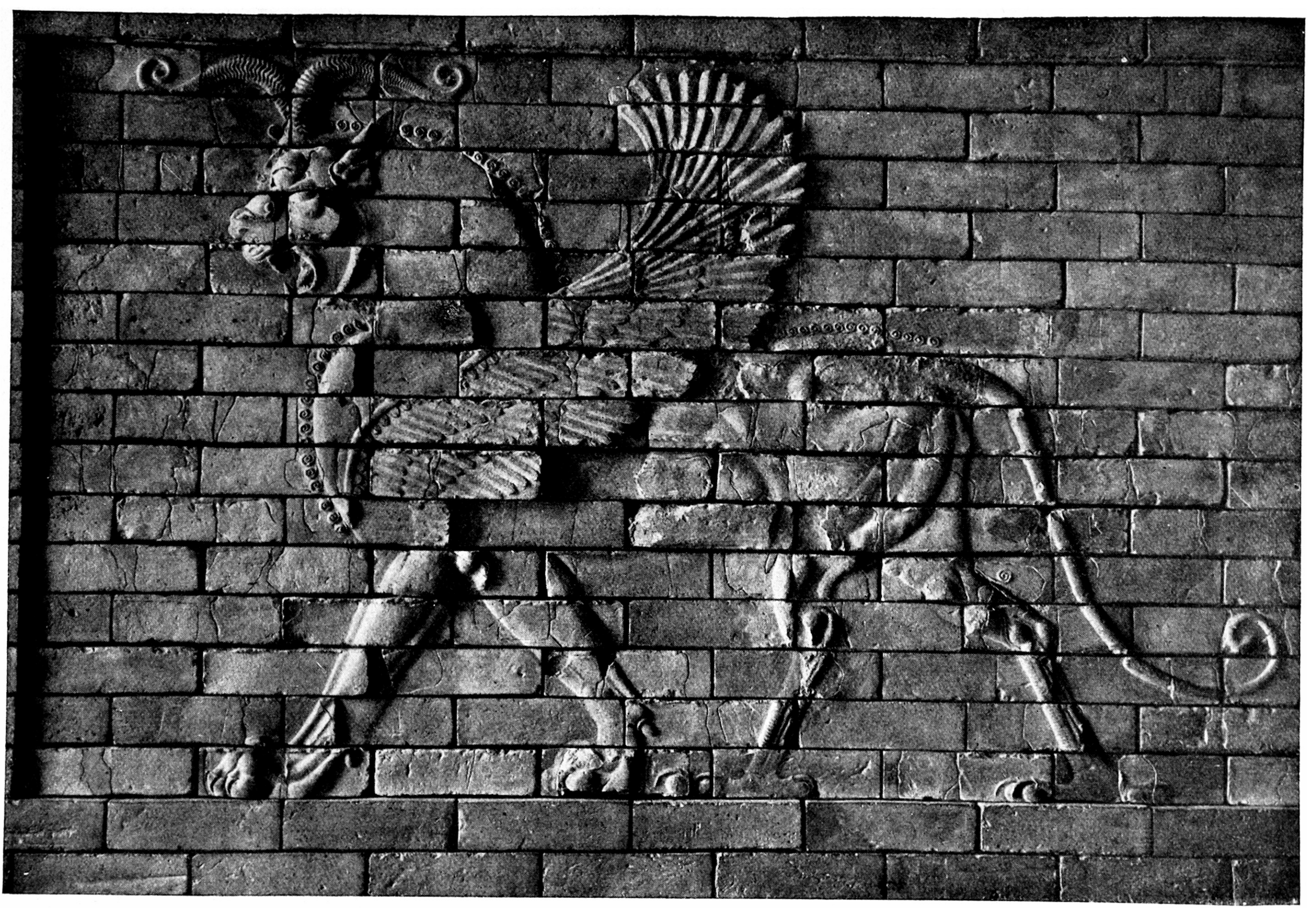


Susa, Löwenfries aus farbig emaillierten Ziegeln
Museum des Louvre, Paris

39



Susa, Fries aus farbig emaillierten Ziegeln
Geflügelter Stier
Museum des Louvre, Paris



Susa, Fries aus farbig emaillierten Ziegeln
Geflügelter Löwendrache

41



Getriebenes Goldblech (h. 16 cm)
Perser achämenidischer Zeit
Oxusschatz im British Museum, London



Silberstatuette (h. 12 cm)
Perser achämenidischer Zeit
Vorderasiatische Abteilung der Museen, Berlin



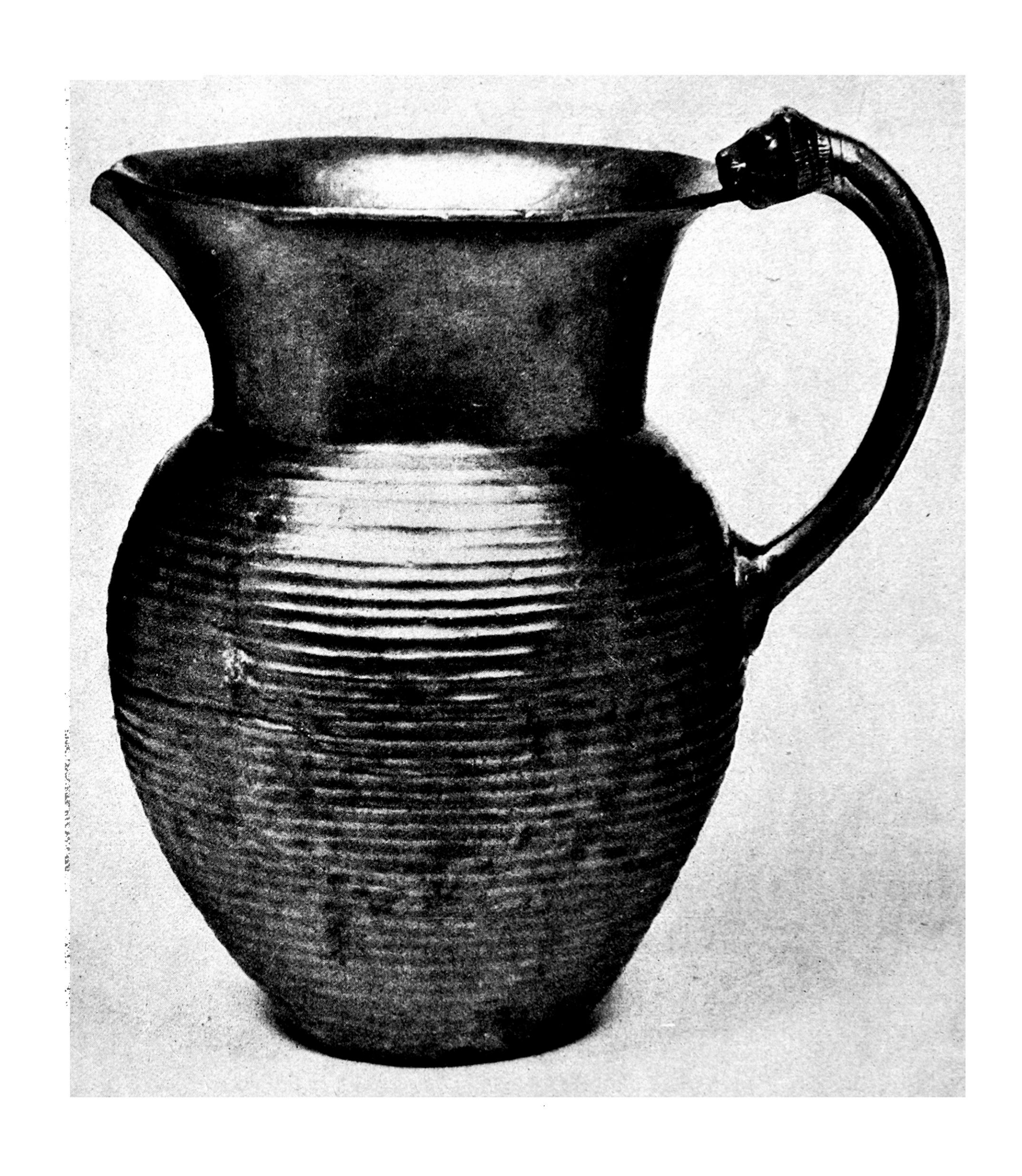
Susa, liegender Löwe aus Bronze (l. 46 cm)
Museum des Louvre, Paris



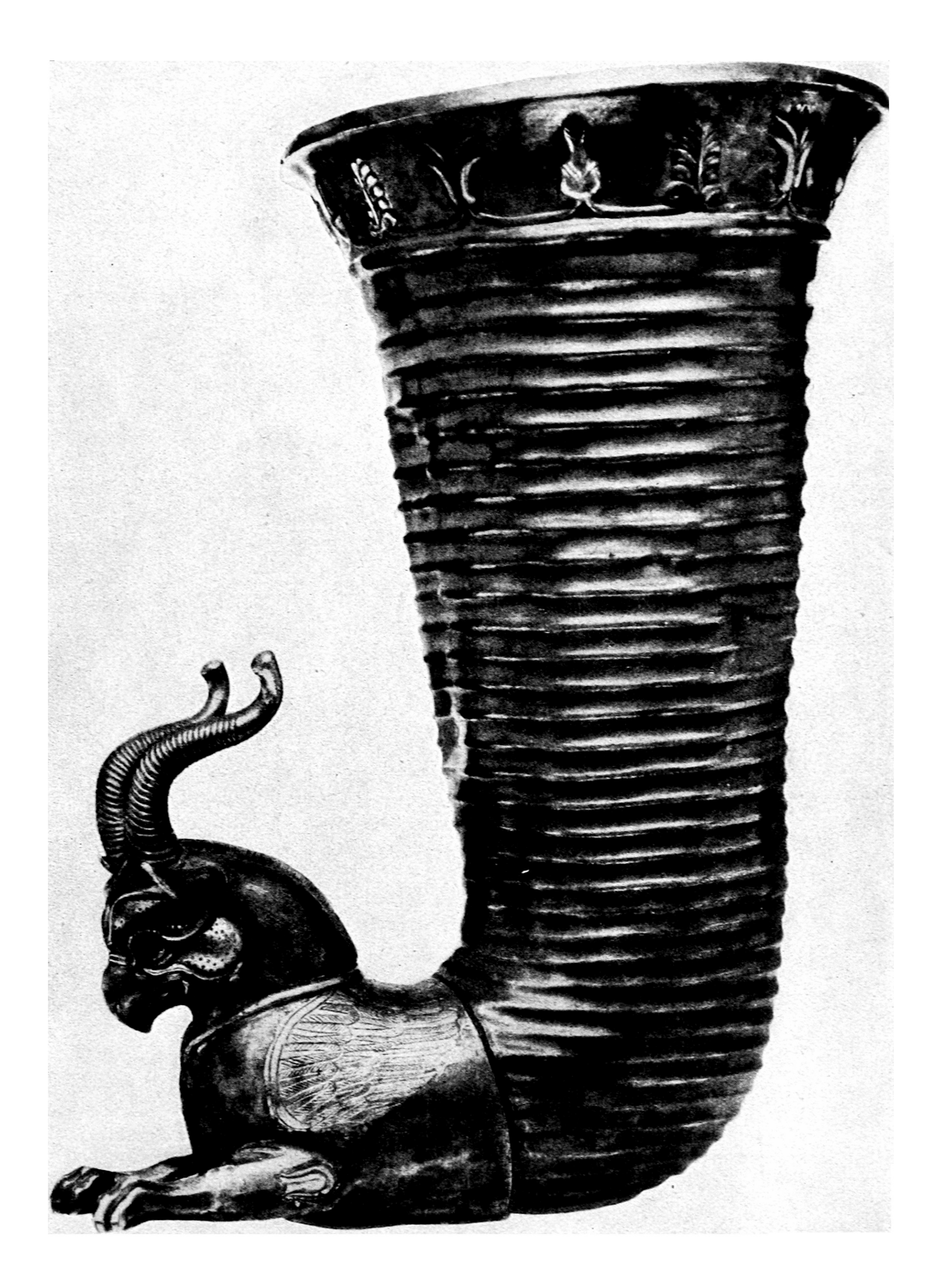


Altpersischer Bronzestierkopf aus dem nordwestlichen Persien
(h. 13,5 cm)
Privatbesitz, Berlin

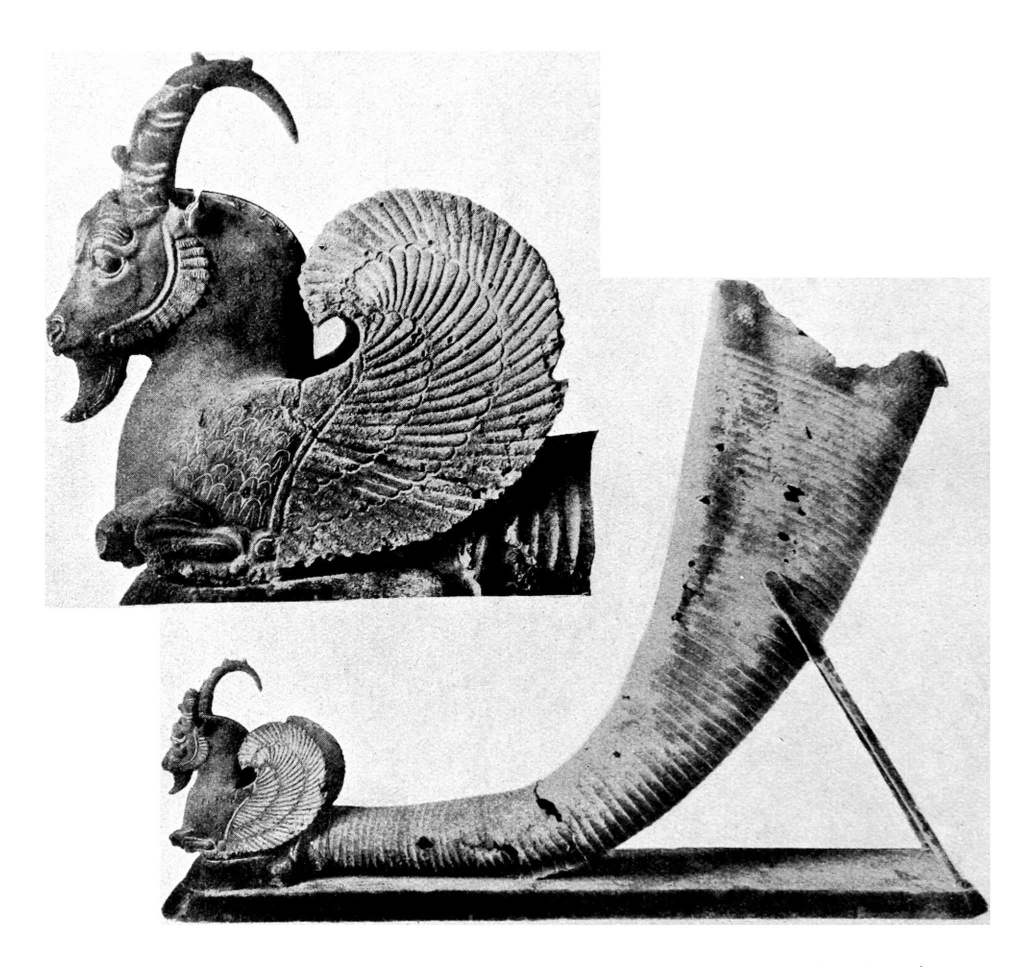
45



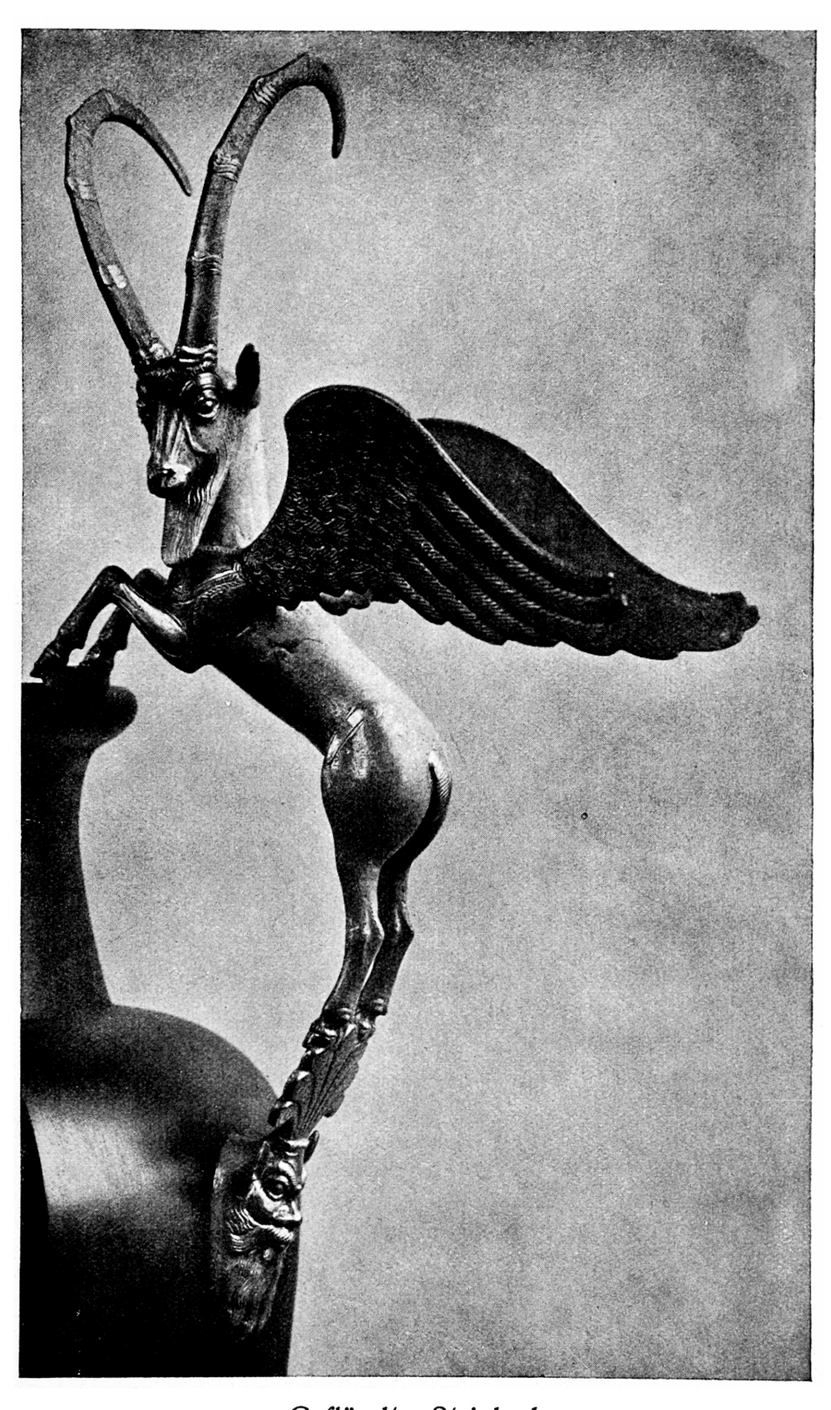
Altpersische Henkelkanne aus Gold (h. 13 cm)
Oxusschatz im British Museum, London



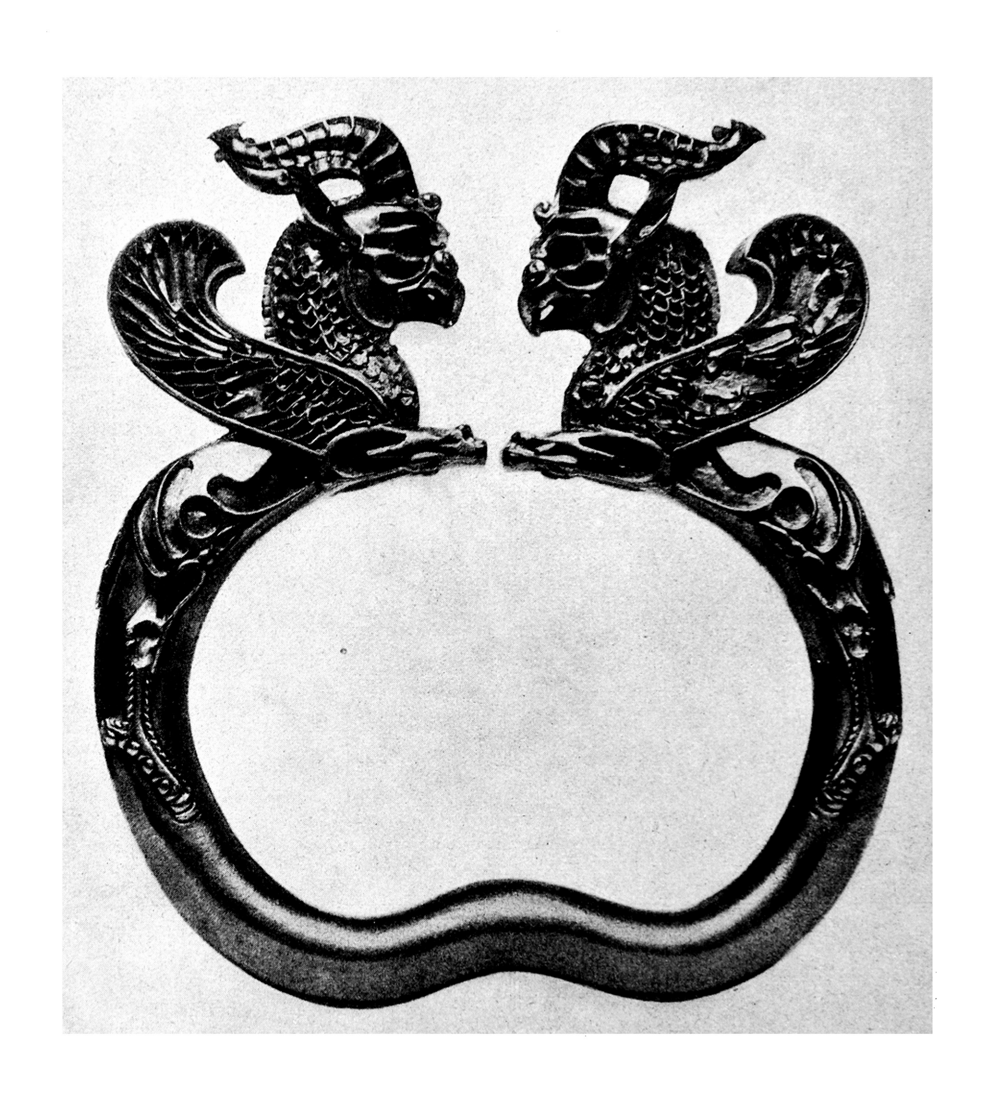
Altpersischer Silber-Rhyton aus Ersindjan in Armenien (h. 25 cm)
British Museum, London



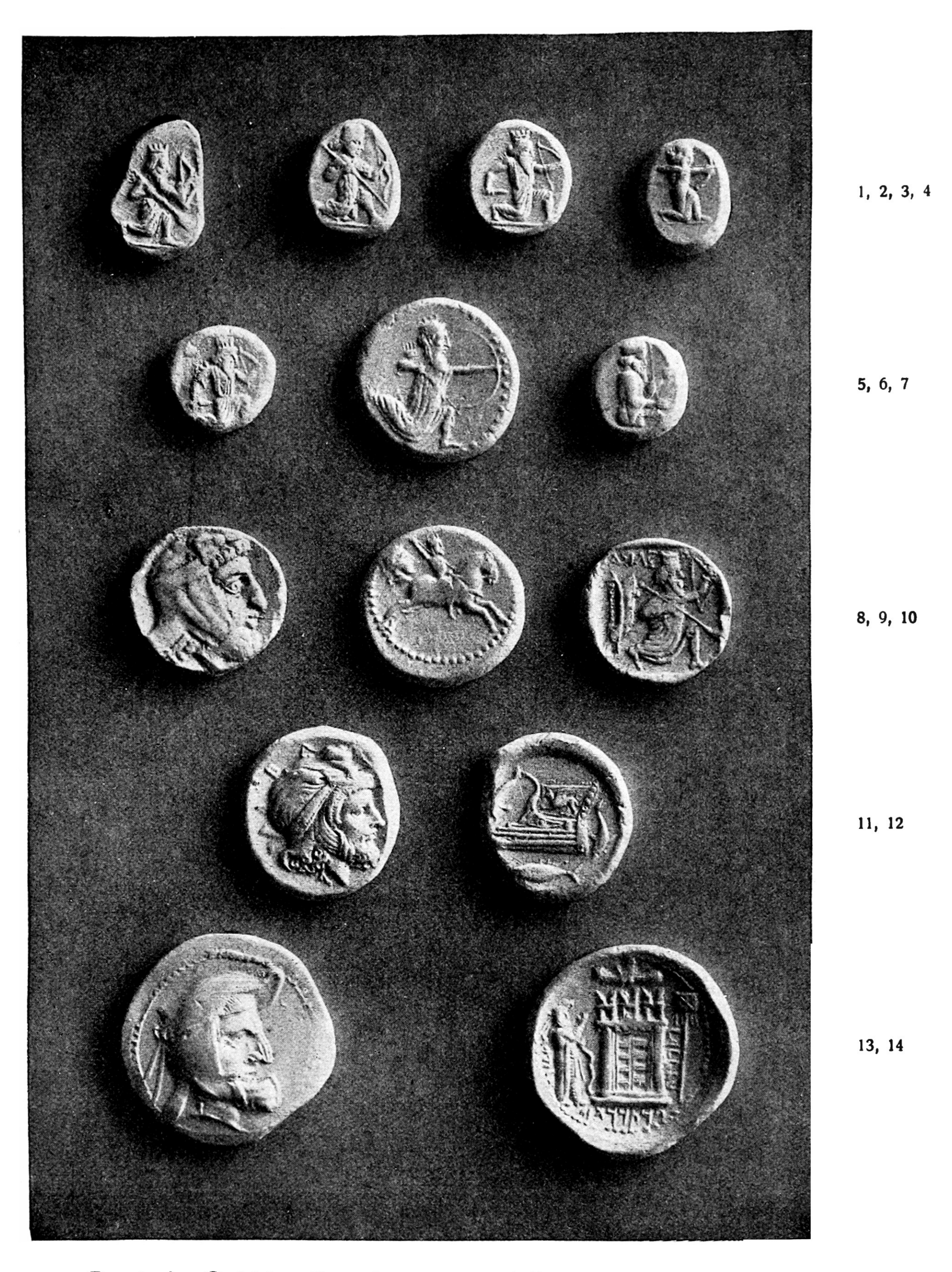
Altpersischer Silber-Rhyton aus dem Kubangebiet (h. 36 cm)
Museum der Ermitage, Petersburg



Geflügelter Steinbock,
silberner Vasenhenkel altpersisch-griechischen Stils (h. 27,5 cm)
Museum des Louvre, Paris



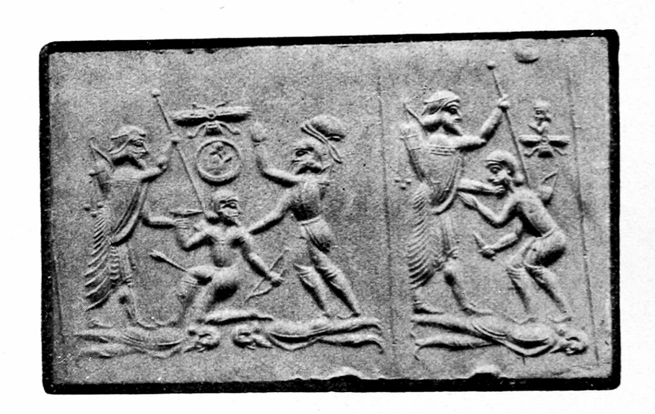
Altpersischer goldener Armring mit Steineinlage (h. 12 cm)
Oxusschatz im British Museum, London



Persische Golddareiken (1, 2, 5) und Silbersiglos (3, 4, 7) der Achämenidenzeit; Silbertetradrachmen der Satrapen Evagoras II. von Sidon, um 350 v. Chr. (6, 9); Tissaphernes, um 400 v. Chr. (8, 10); Pharnabazos, desgl. (11, 12); Tetradrachme des Autophradates I., Fürsten der Persis, um 200 v. Chr. 13, 14).

Abgüsse nach Münzen des Münzkabinetts der Museen, Berlin

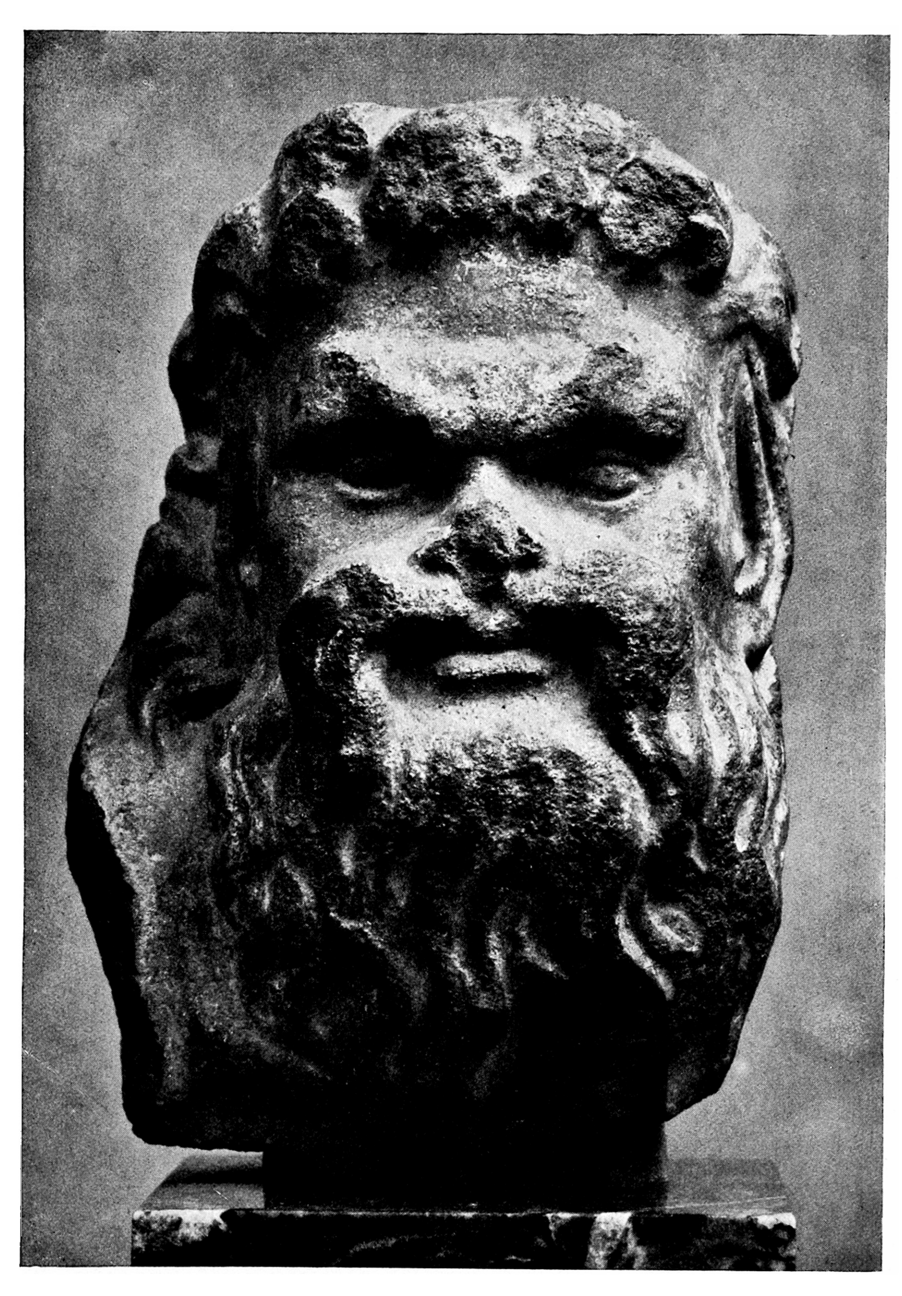




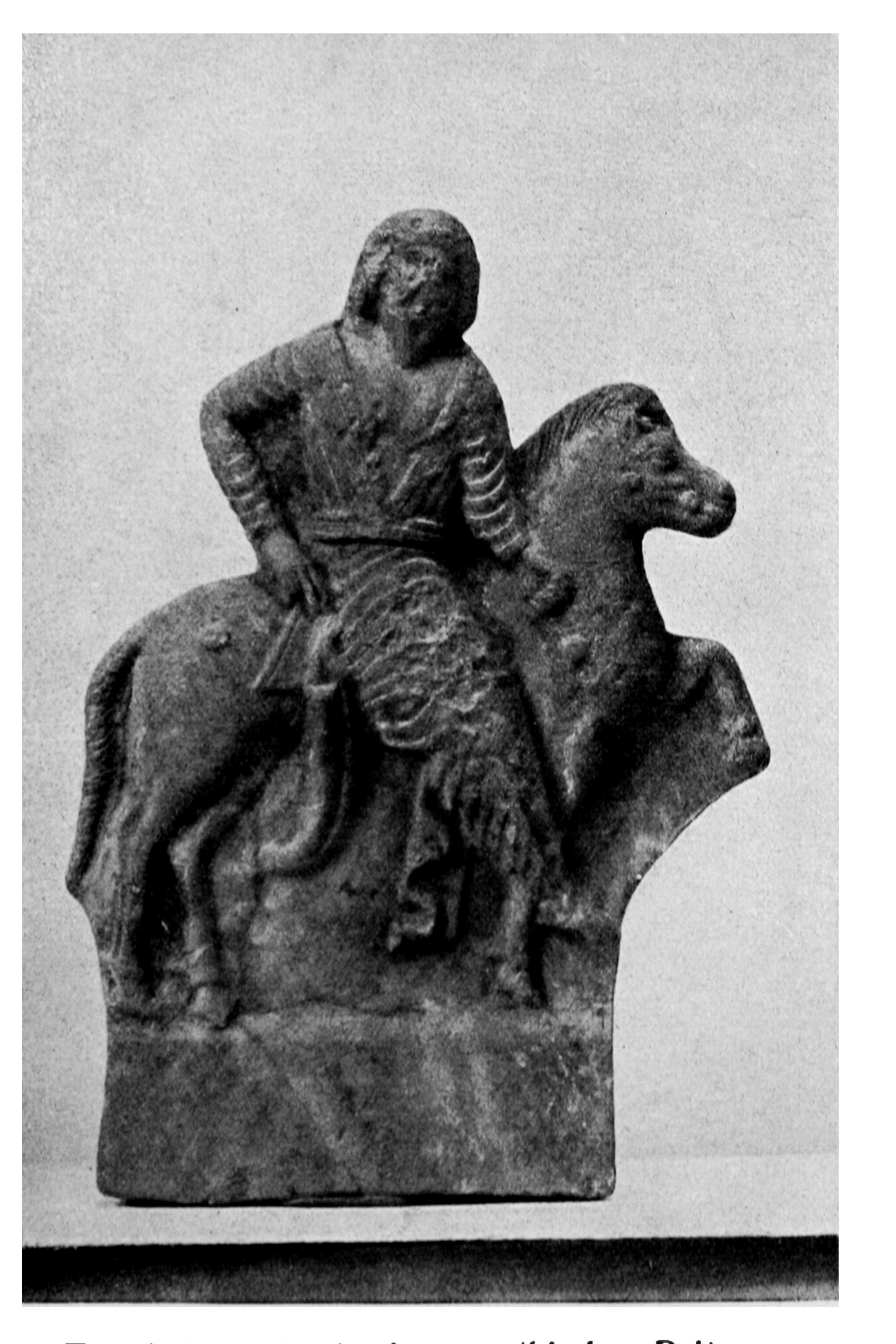


Abgüsse von Rollsiegeln achämenidischer Zeit

Der König auf der Löwenjagd, Siegel des Dareios I., British Museum, London
Der König im Kampf mit Feinden, British Museum, London
Der König mit Flügelsphinxen und Löwen, Vorderasiatische Abteilung der Museen, Berlin



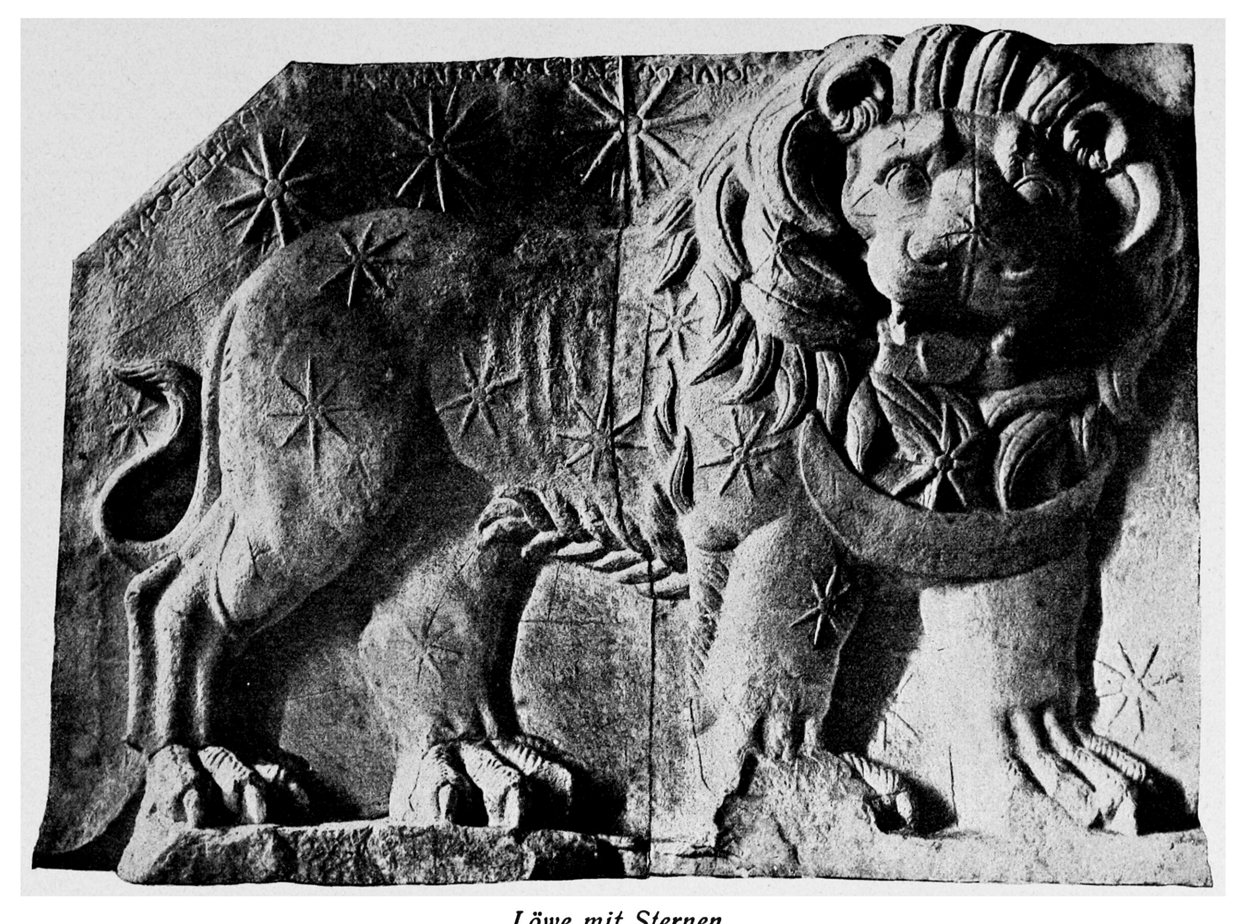
Satyr, Steinkopf aus der Gegend von Kirmanschah (h. 18 cm)
Hellenistische Arbeit
Privatbesitz, Berlin



Terrakottastatuette eines parthischen Reiters (h. 23 cm)
Hellenistische Arbeit aus Syrien
Sammlung Sarre, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Terrakottastatuette eines parthischen oder skytischen Bogenschützen (h. 17 cm)
Hellenistische Arbeit aus Syrien
Sammlung Sarre, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



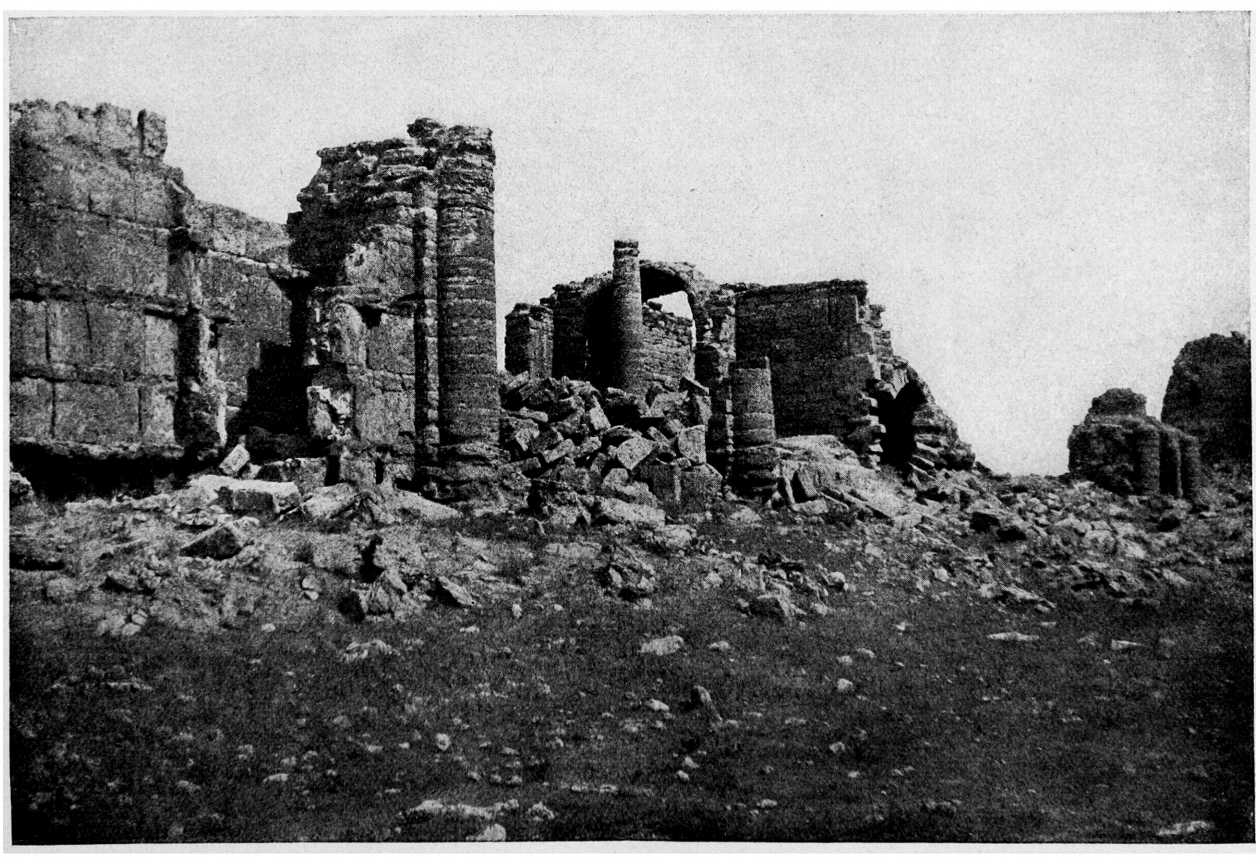
Löwe mit Sternen
Horoskop des Königs Antiochos I. von Kommagene (69 – 34 v. Chr.)
Steinrelief vom Grabmal auf dem Nimrud Dag in Nordsyrien (h. 1,80 m)
Abguß in der Vorderasiatischen Abteilung der Museen, Berlin



Antiochos I. von Kommagene und Mithra
Steinrelief vom Nimrud Dag (h. 2,26 m)
Abguß in der Vorderasiatischen Abteilung der Museen, Berlin

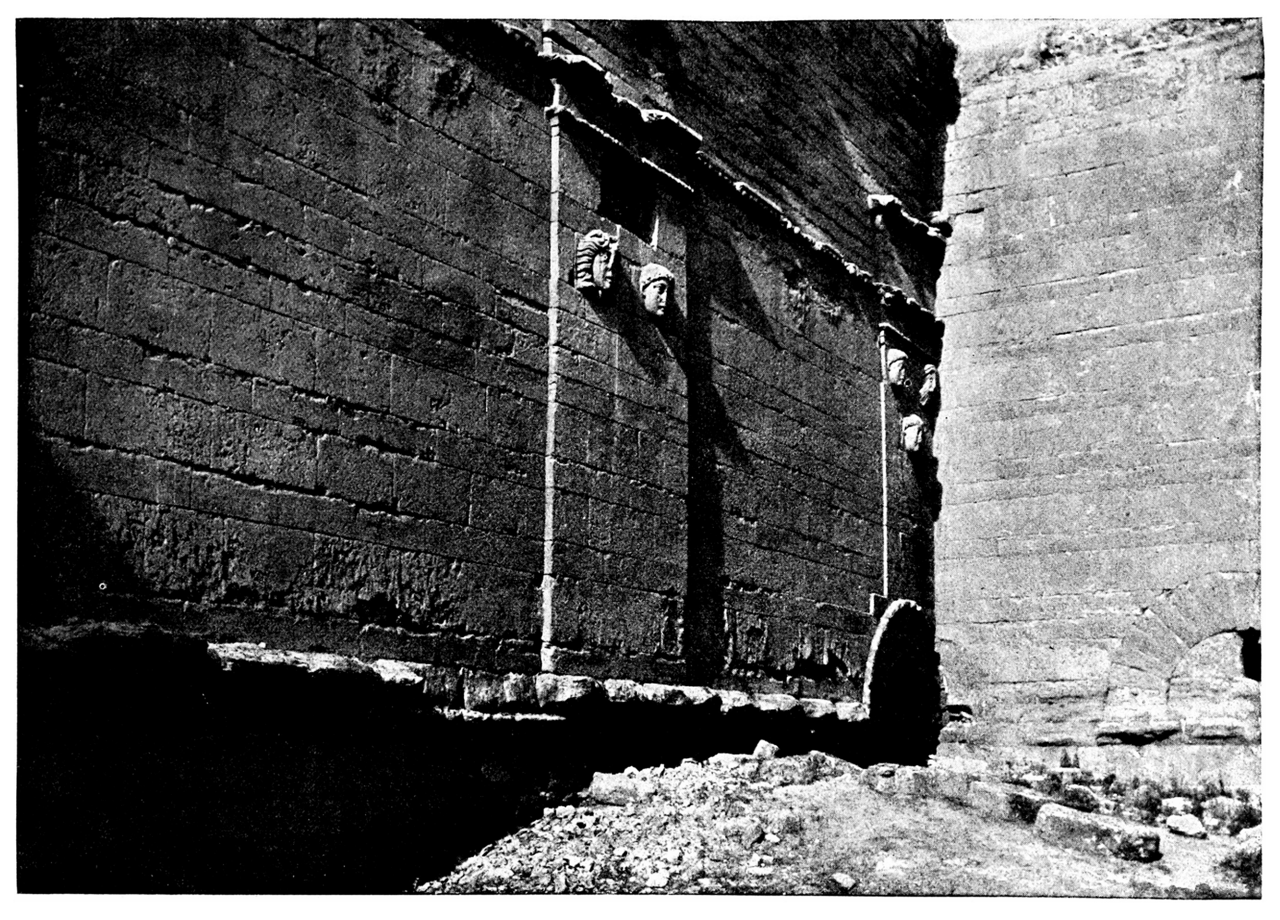


Persischer Ahne des Königs Antiochos I. von Kommagene
Steinrelief vom Nimrud Dag (h. 1,97 m)
Abguß in der Vorderasiatischen Abteilung der Museen, Berlin



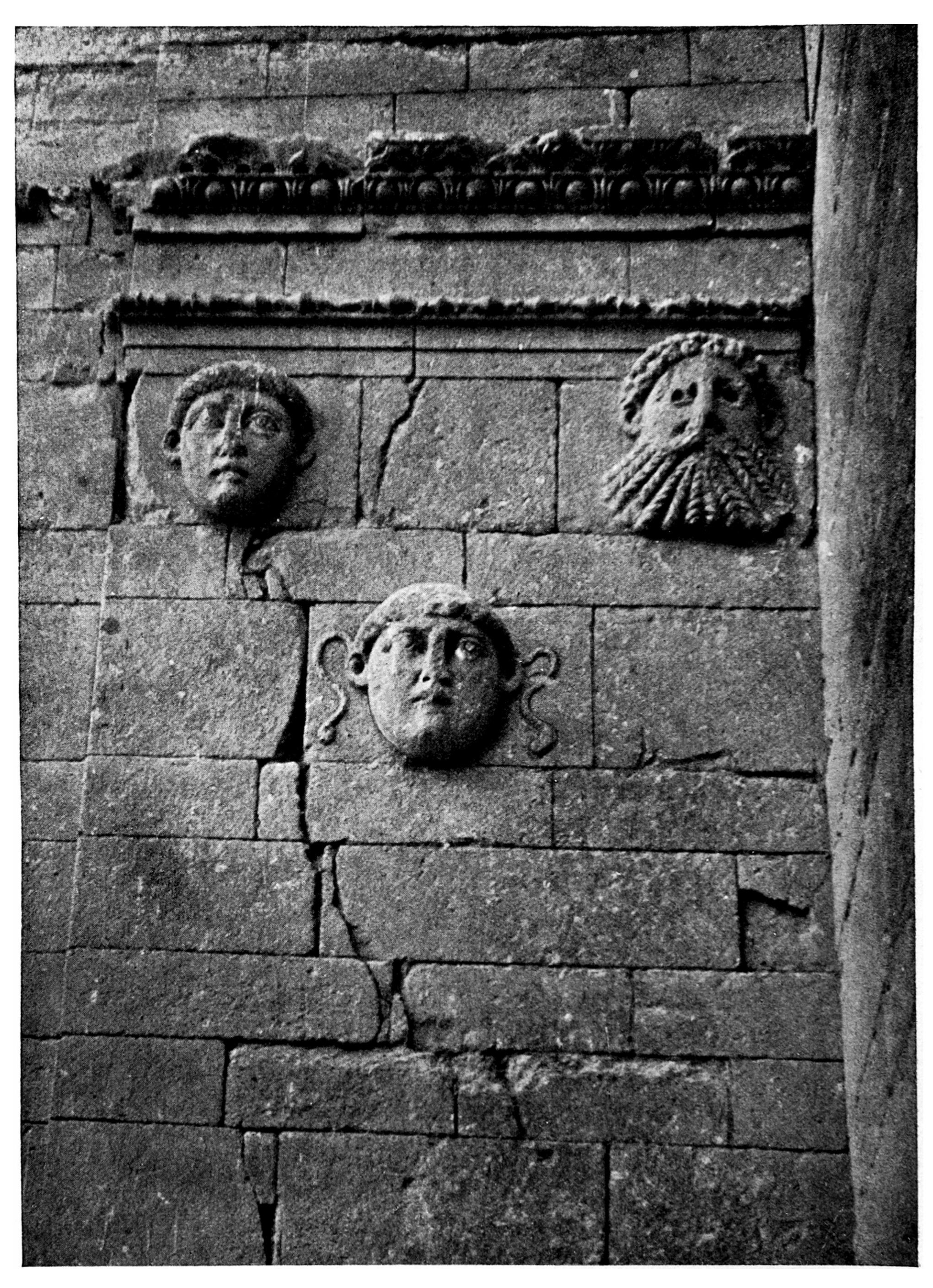
Hatra, Ruinen eines Innentores und einer Vorhalle
(I. Jahrh. n. Chr.)

58

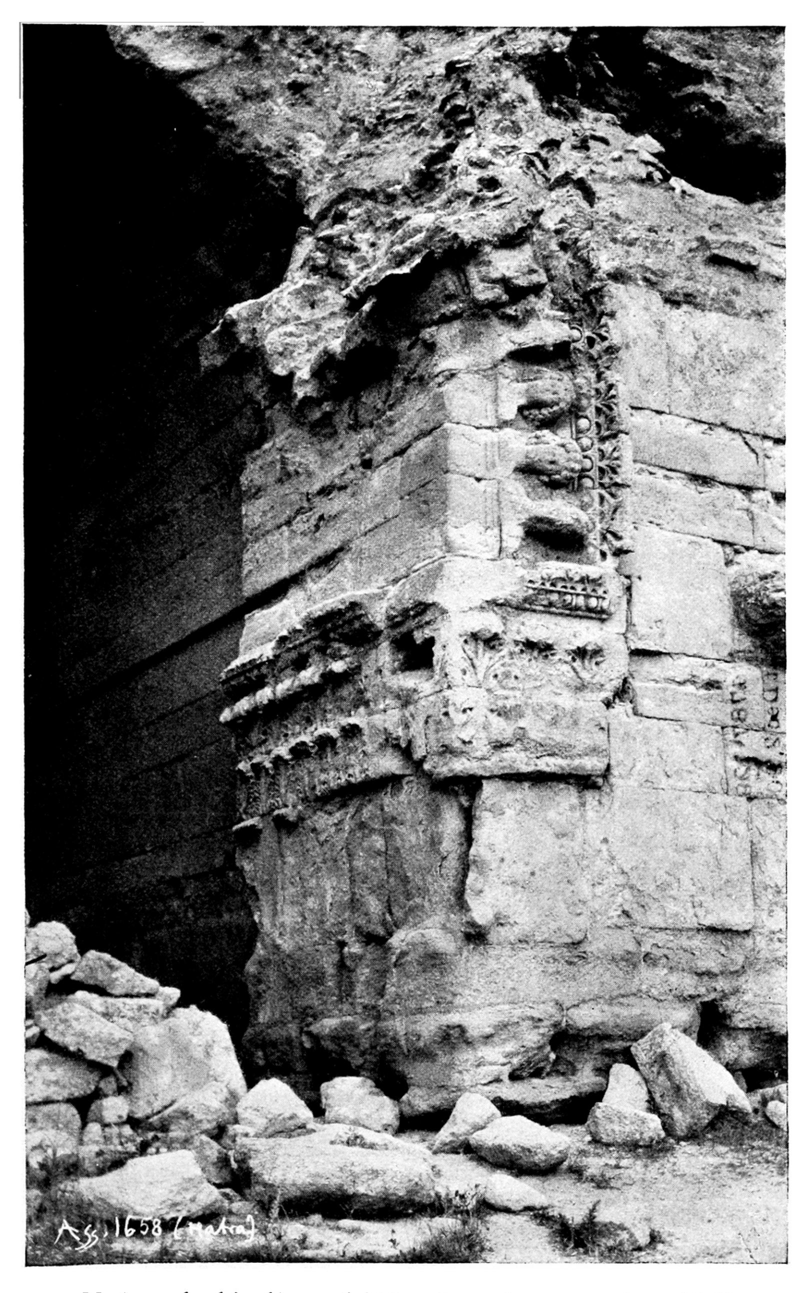


Hatra, Längswand in der Südhalle des Hauptpalastes

59

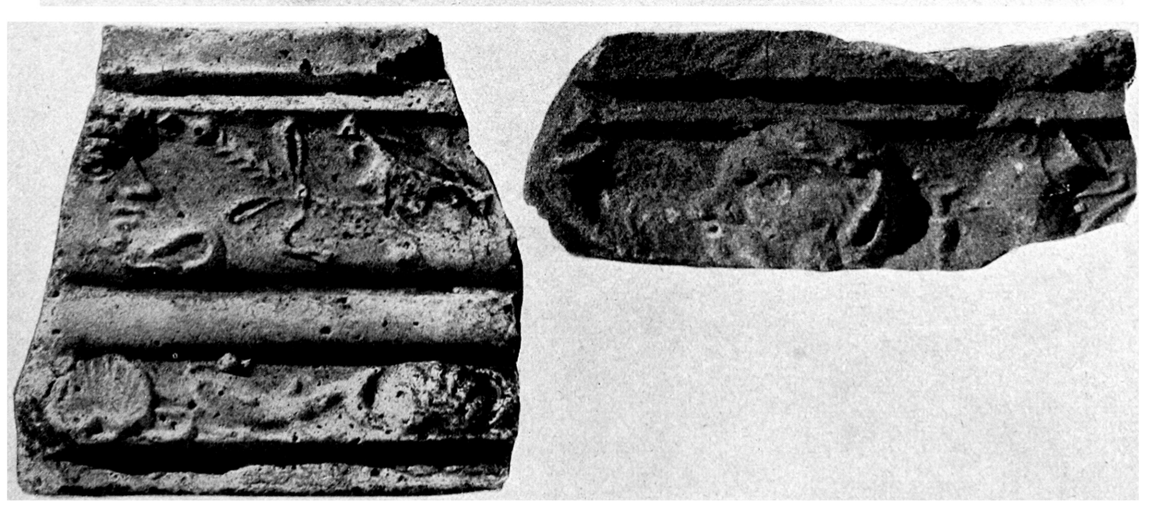


Hatra, Ecklisene mit Masken in der Südhalle des Hauptpalastes

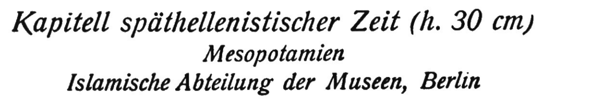


Hatra, Archivolte und Kämpfergesims von einer Halle des Hauptpalastes





Hatra, Türsturz mit Heliosrelief im Hauptpalast
Salihija (Agalgala?) am Euphrat,
Bruchstücke eines Stuckfrieses aus hellenistischer Zeit (1. Jahrh. n. Chr.?)



Kapitell späthellenistischer Zeit (h. 30 cm)
Mesopotamien
Islamische Abteilung der Museen, Berlin

Kapitell späthellenistischer Zeit (h. 45,5 cm)
Mesopotamien
Islamische Abteilung der Museen, Berlin





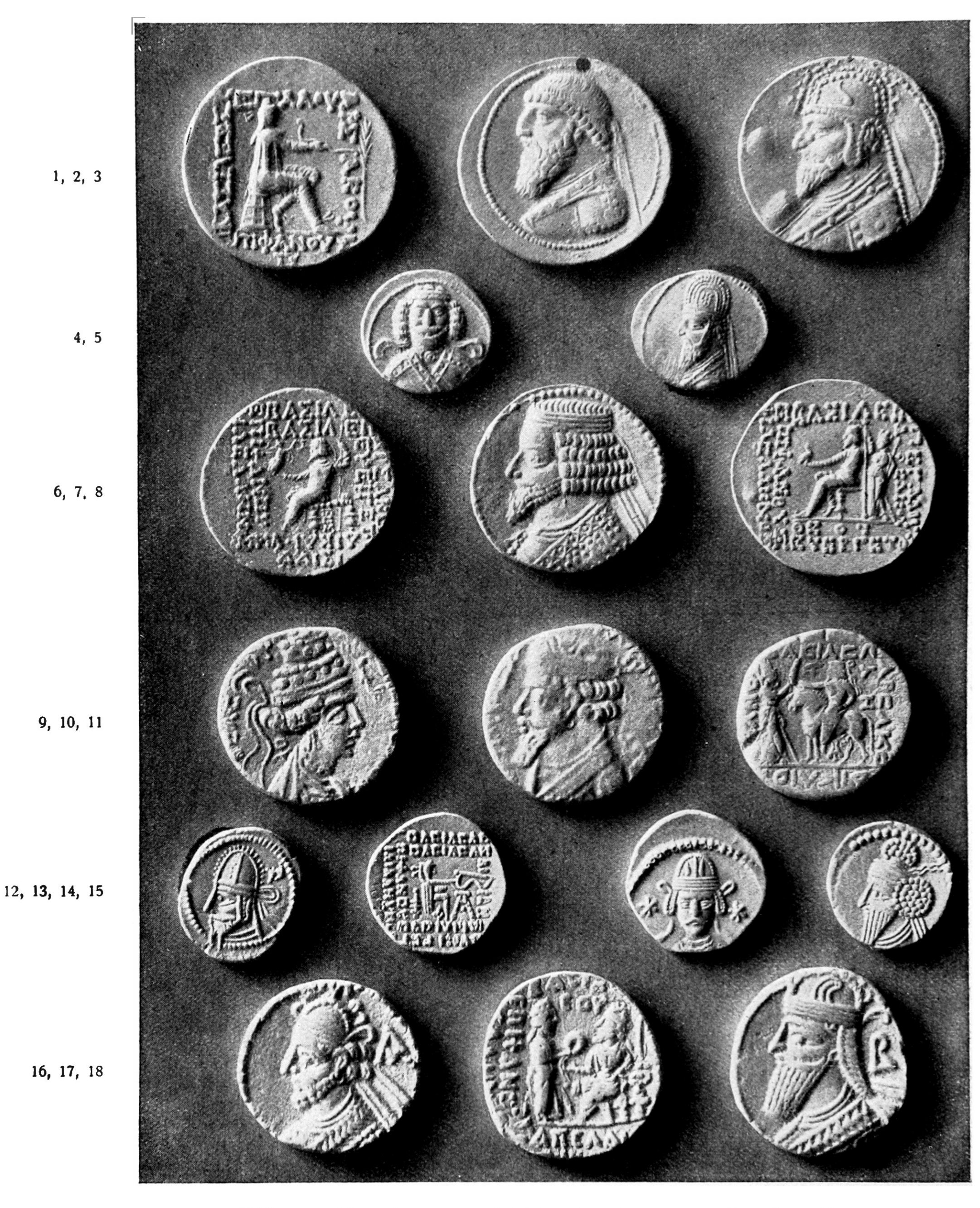
Bruchstücke von glasierten parthischen Sarkophagen (h. 24,5 cm)

Mesopotamien

Islamische Abteilung der Museen, Berlin

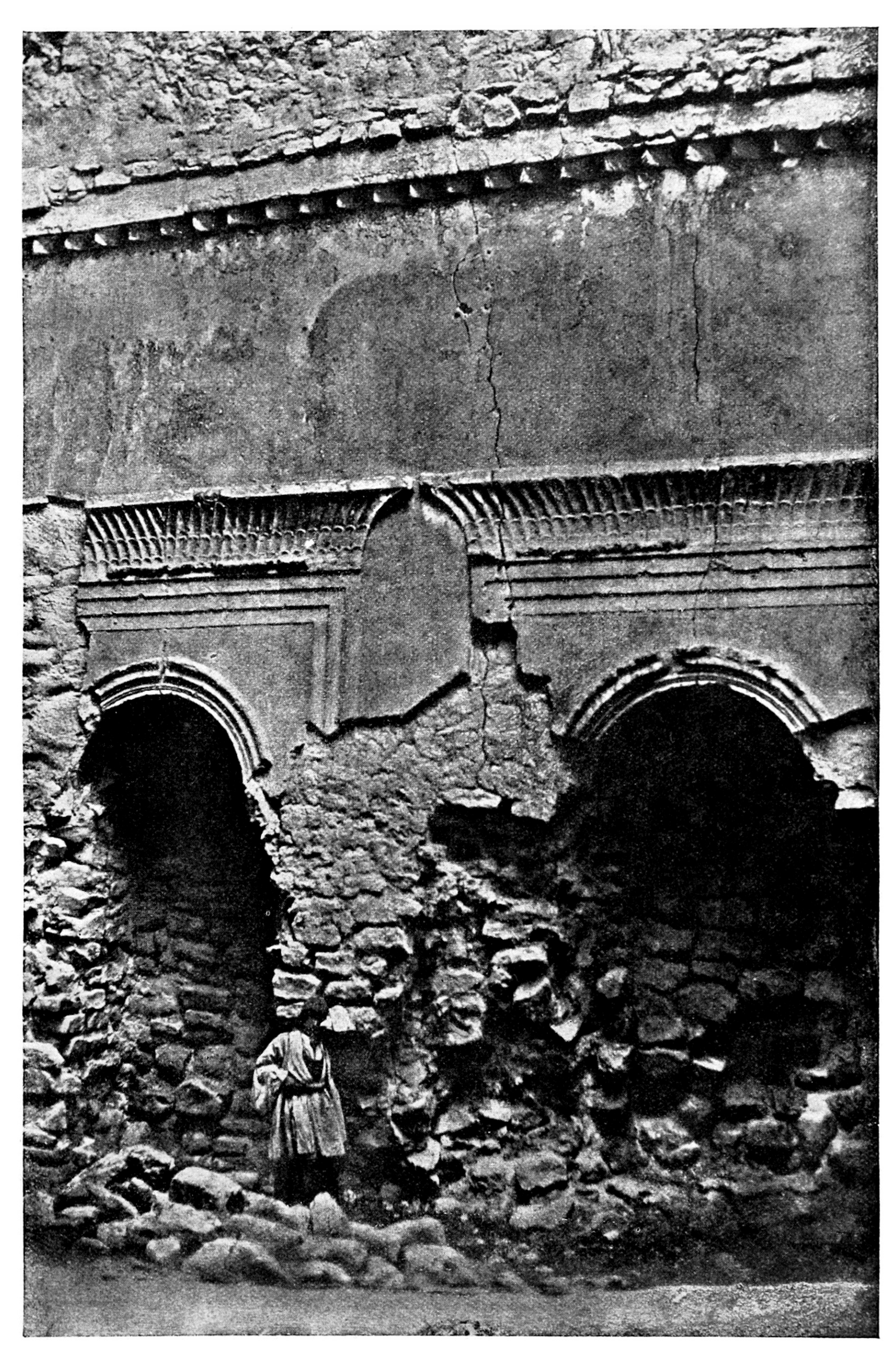


Parthischer Fürst vor der Statue einer Göttin
Ausguß aus einer Tonform (h. 12,5 cm)
Sammlung Sarre im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

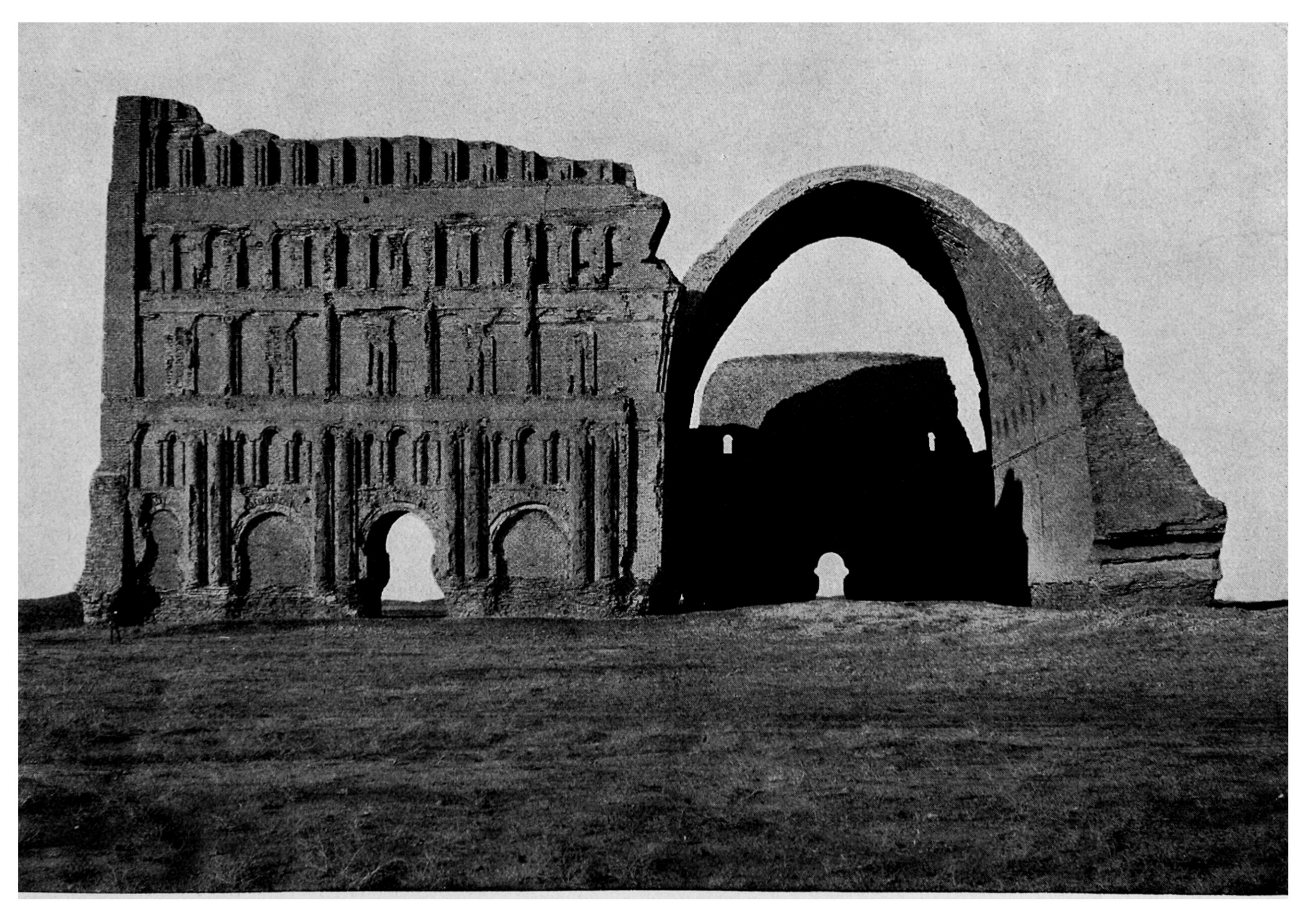


Silberne Drachmen und Tetradrachmen parthischer Könige
(1, 2, 5) Mithradates II.; (3, 4, 8) Phraates III.; (6, 7) Phraates IV.; (9, 10) Phraates und Musa; (11) Artaban III.; (12) Artavasdes; (13, 14) Volagases III.; (15) Osroës; (16) Volagases II.; (17, 18) Volagases III.

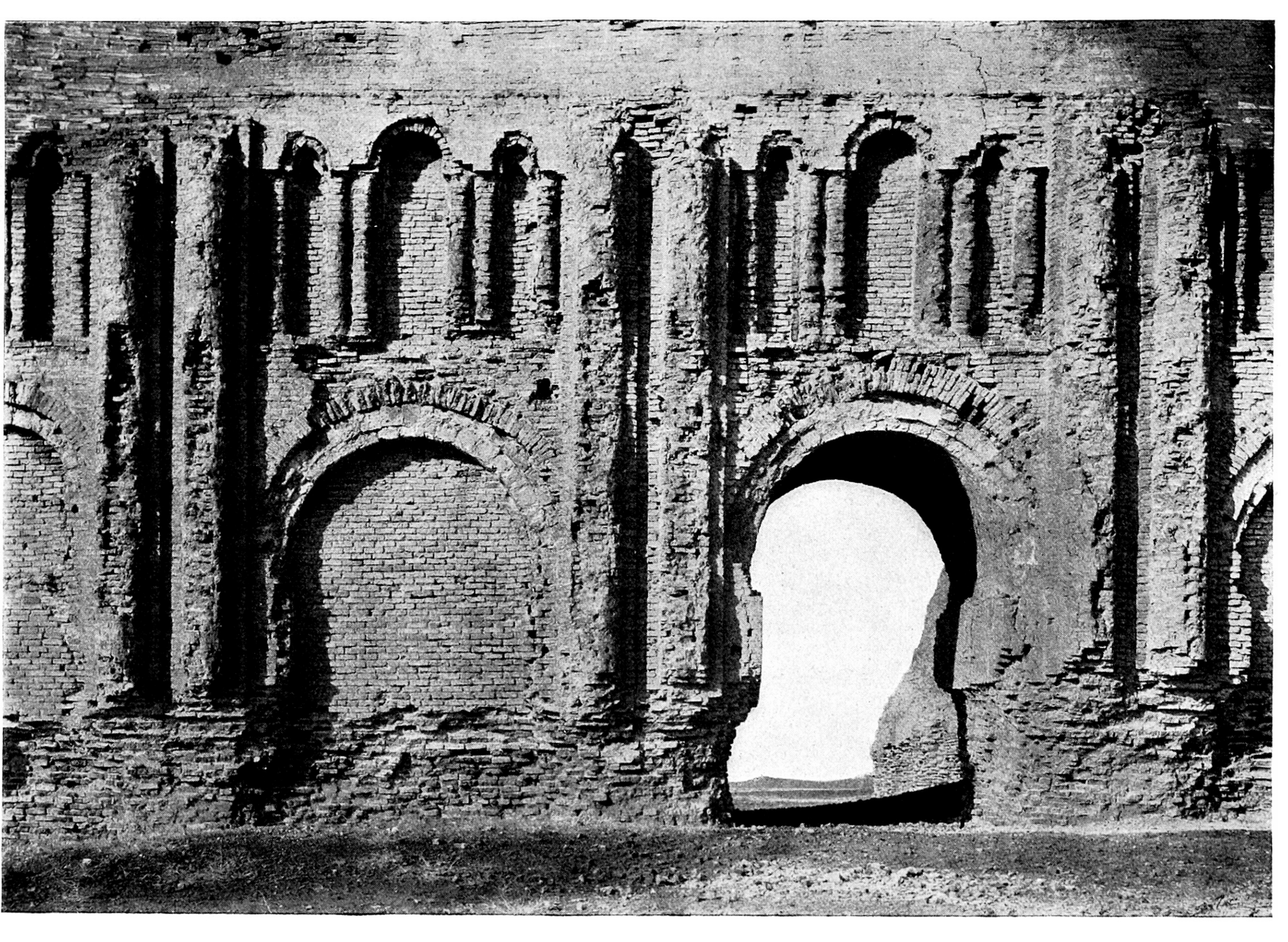
Abgüsse nach Münzen des Münzkabinetts der Museen, Berlin



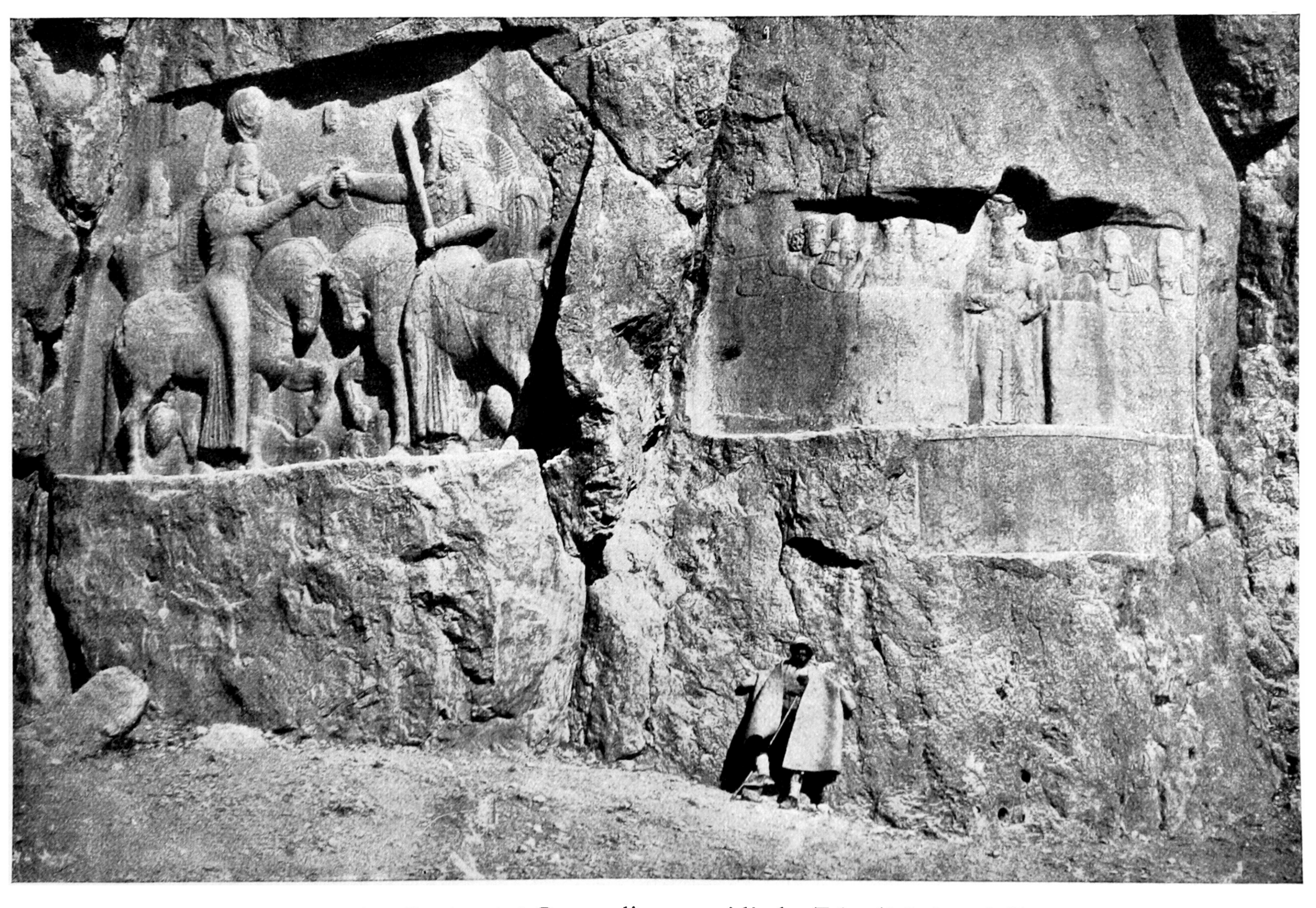
Firusabad, Wanddekoration im Palast des Königs Ardaschir I.
(226–242 n. Chr.)



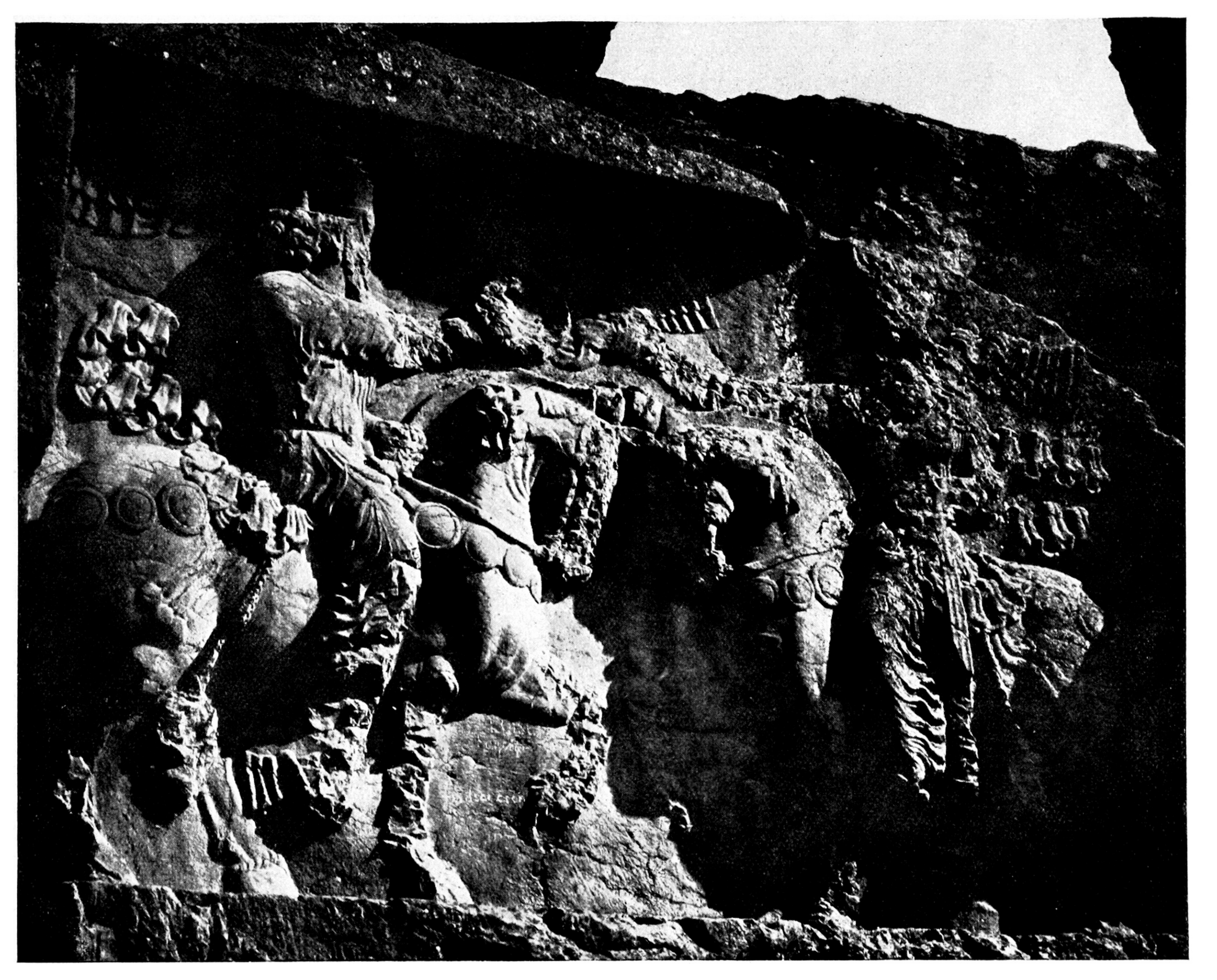
Ktesiphon, Taq i Kisra, Palast des Königs Sapor I.
(242 – 272 n. Chr.)



Ktesiphon, Taq i Kisra, Palast des Königs Sapor I.
Untergeschoß der linken Fassadenseite



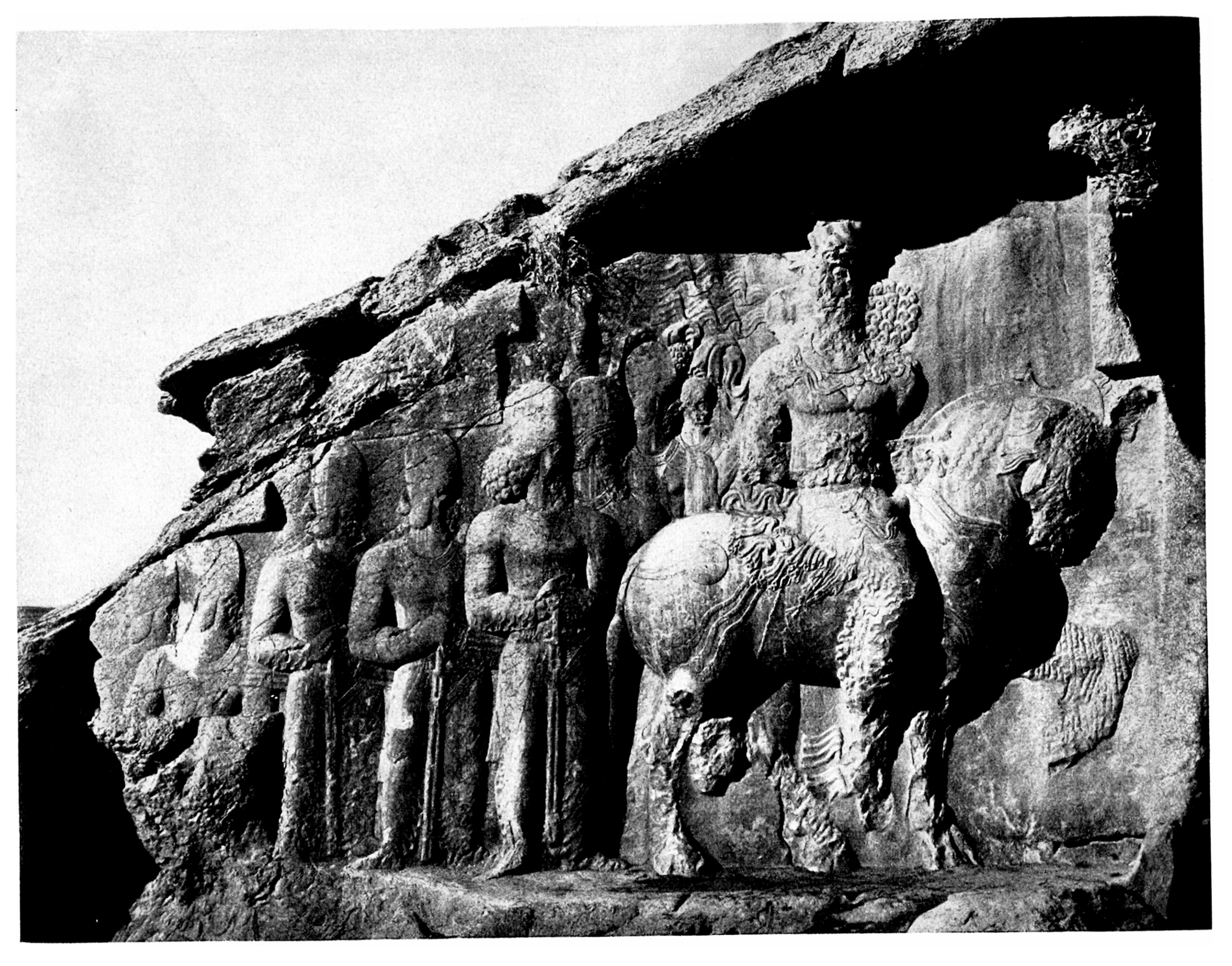
Naksch i Rustem bei Persepolis, sasanidische Felsreliefs I und II
I. Belehnung des Königs Ardaschir durch den Gott Ormusd (226 - 242 n. Chr.
II. König Bahram II. und Gefolge (277 - 293 n. Chr.)



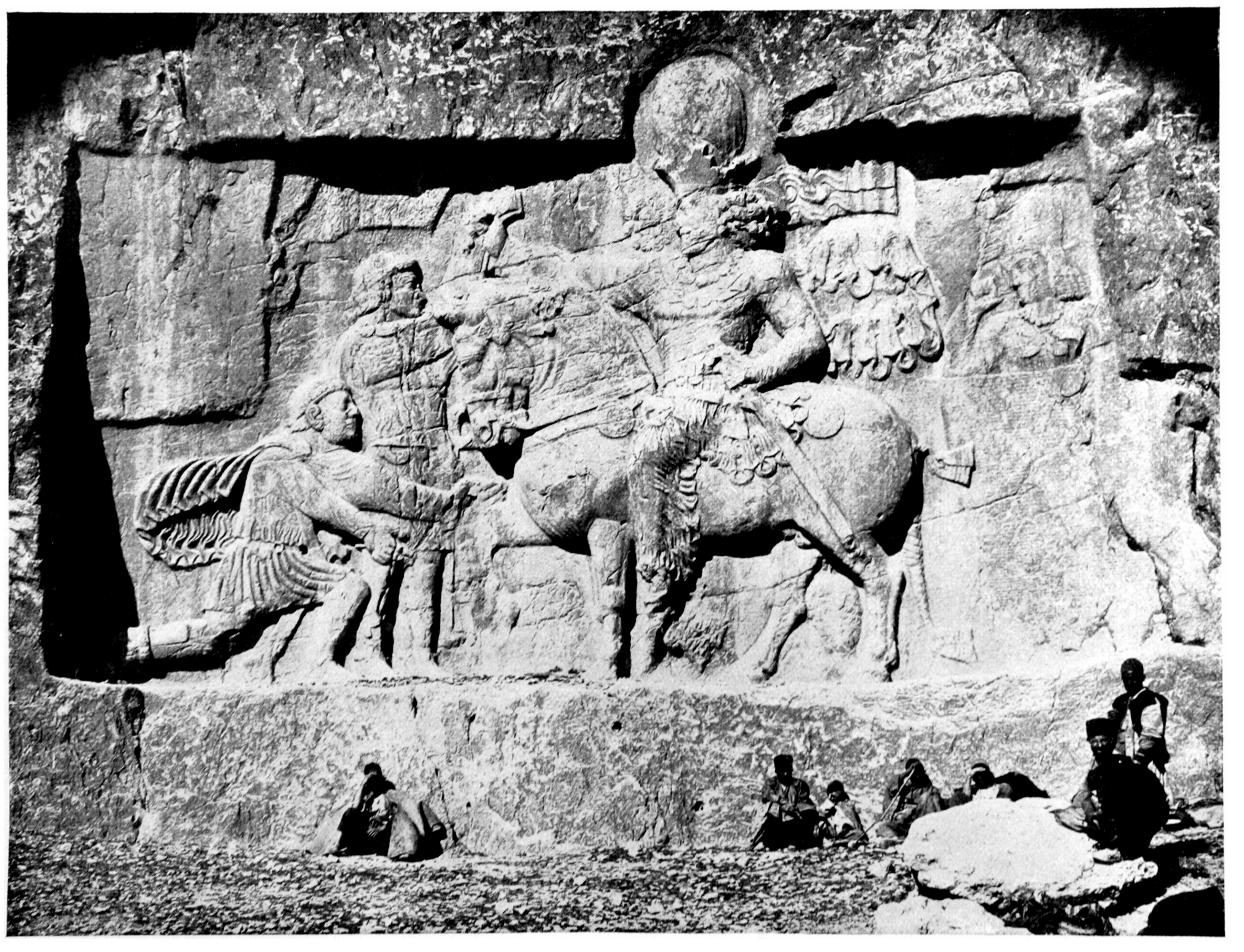
Naksch i Redjeb bei Persepolis, sasanidisches Felsrelief III
Belehnung des Königs Sapor I. durch den Gott Ormusd (242 – 272 n. Chr.)



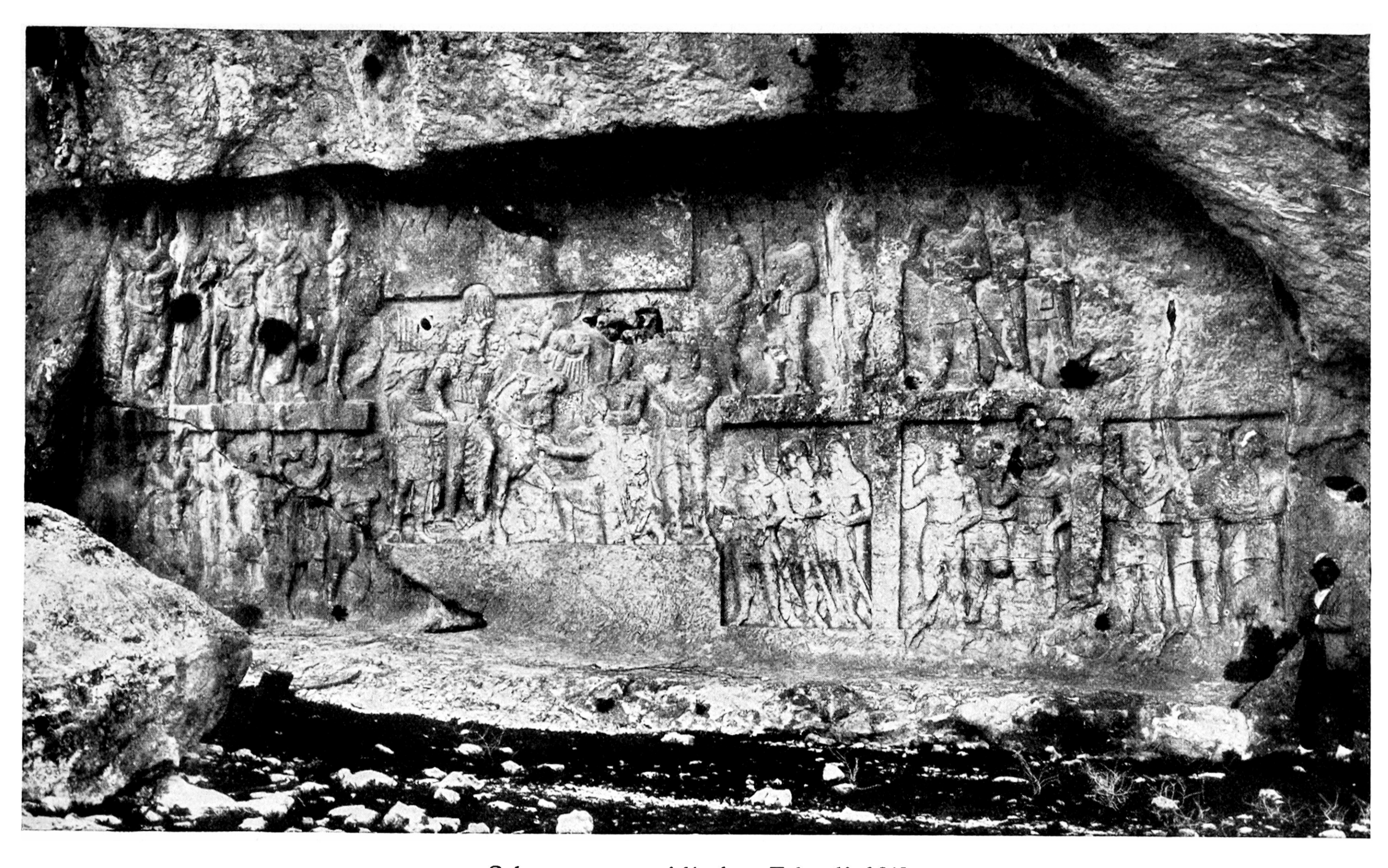
Naksch i Redjeb bei Persepolis
Halbfigur und Schrifttafel neben dem Felsrelief II (III. Jahrh. n. Chr.)



Naksch i Redjeb bei Persepolis, sasanidisches Felsrelief I
König Sapor I. und Gefolge (242 – 272 n. Chr.)



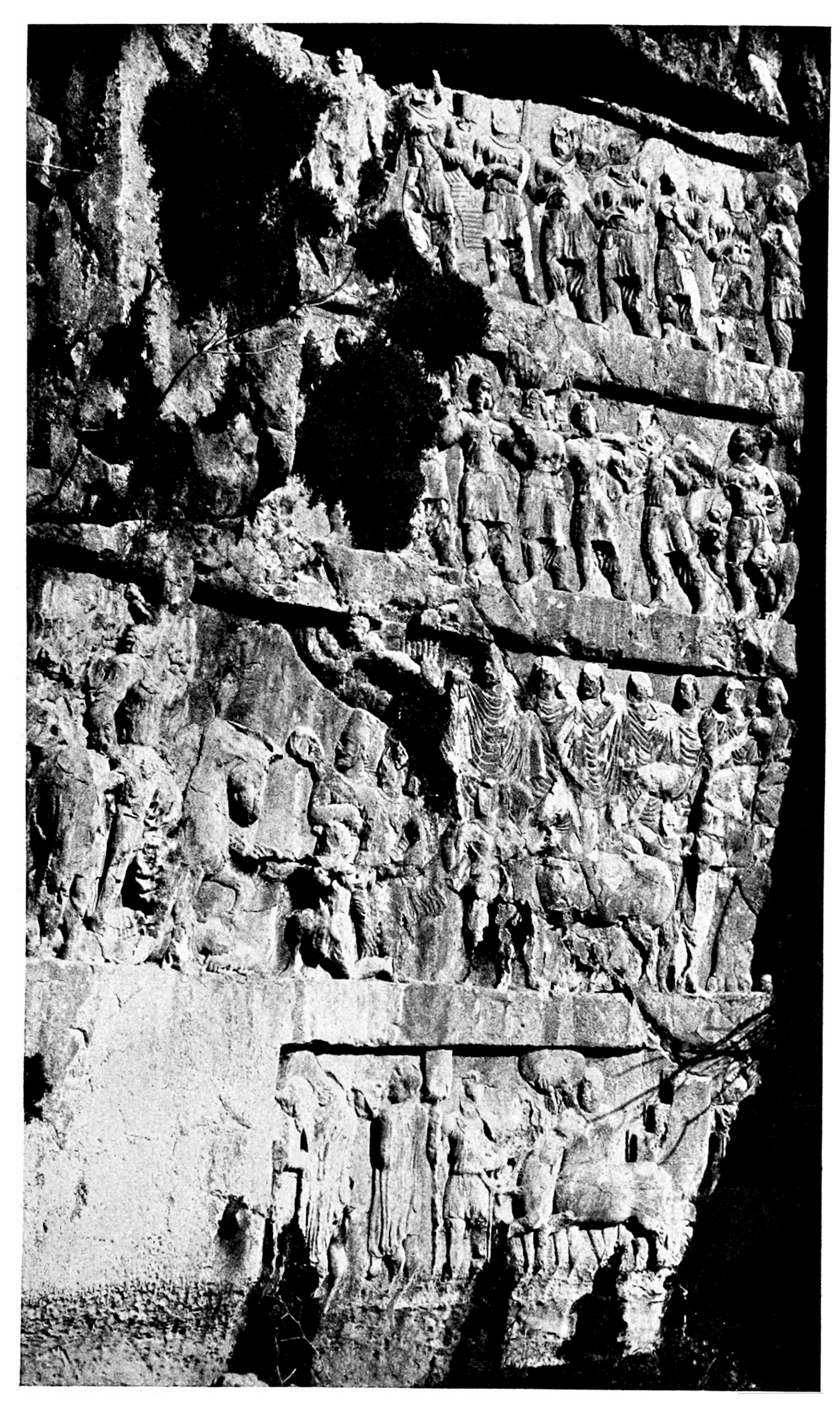
Naksch i Rustem bei Persepolis, sasanidisches Felsrelief IV
Der besiegte Kaiser Valerian vor König Sapor I. (nach 260 n. Chr.)



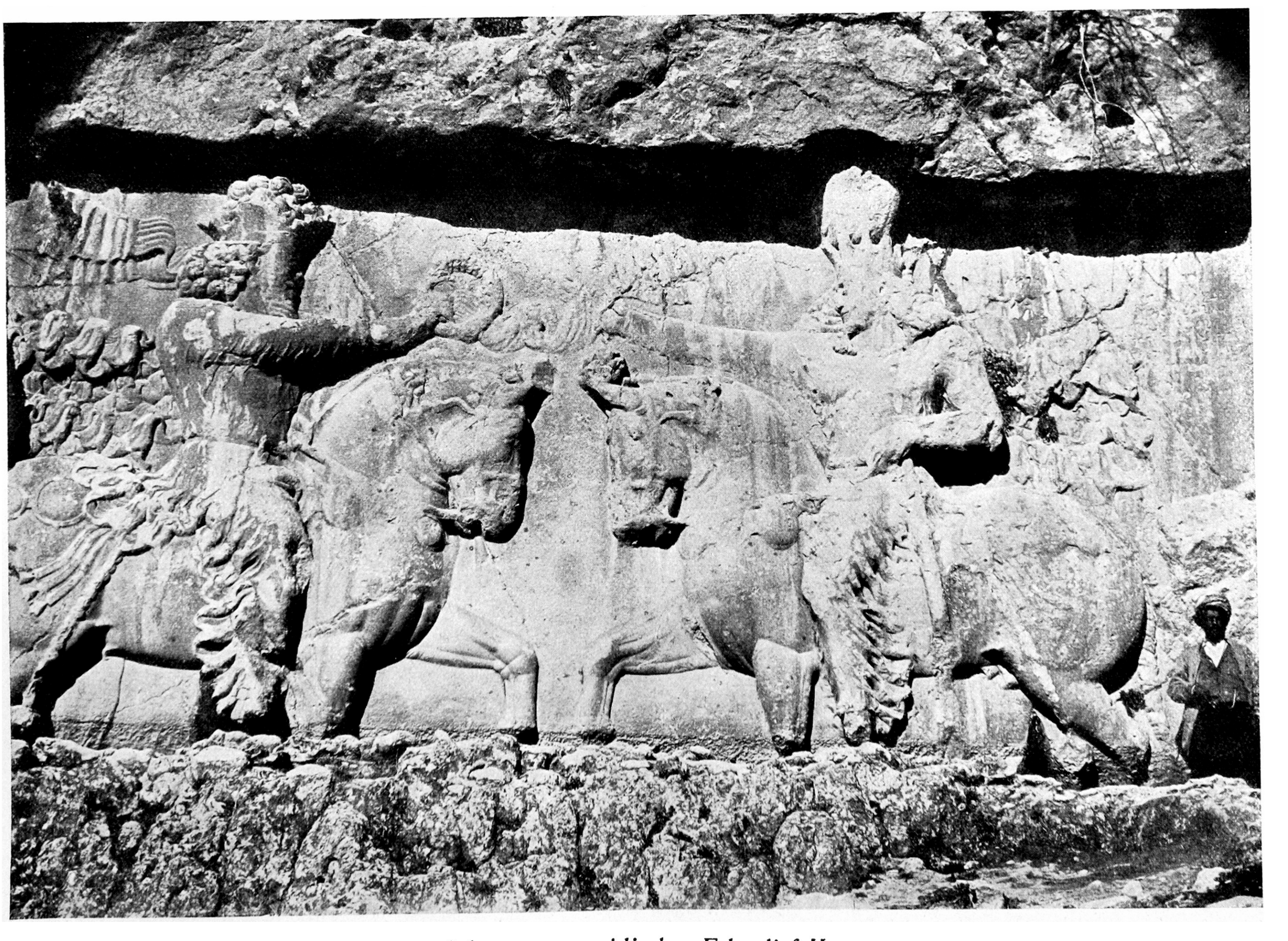
Schapur, sasanidisches Felsrelief VI
Triumph des Königs Sapor I. über Kaiser Valerian und sein Heer
(nach 260 n. Chr.)



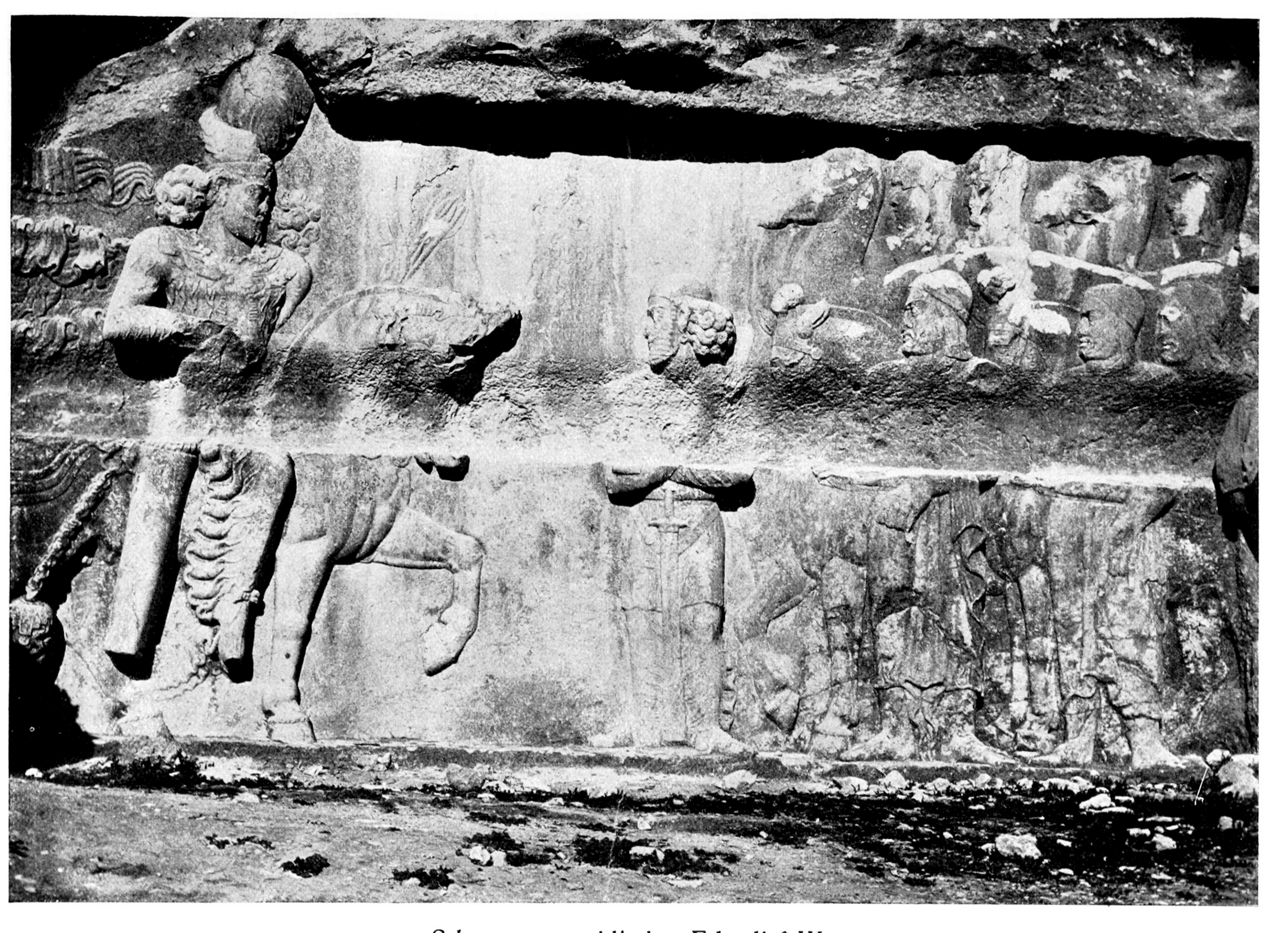
Schapur, sasanidisches Felsrelief V (undeutlich erhalten)
Knieende Figur zwischen König Sapor I. und Gott Ormusd



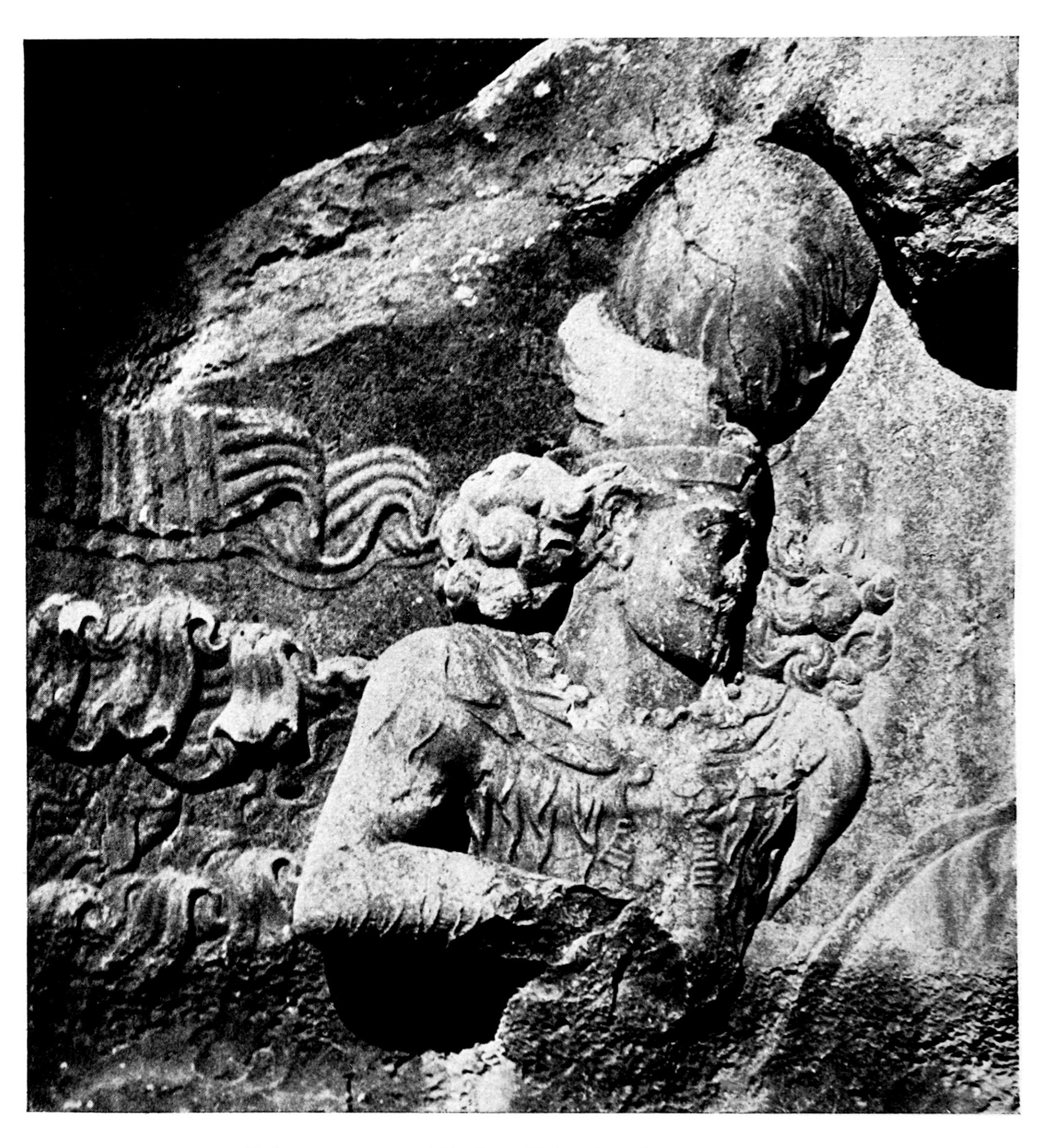
Schapur, sasanidisches Felsrelief VI, Mitte und rechte Hälfte
Triumph des Königs Sapor I. über Kaiser Valerian und das römische Heer (nach 260 n. Chr.)



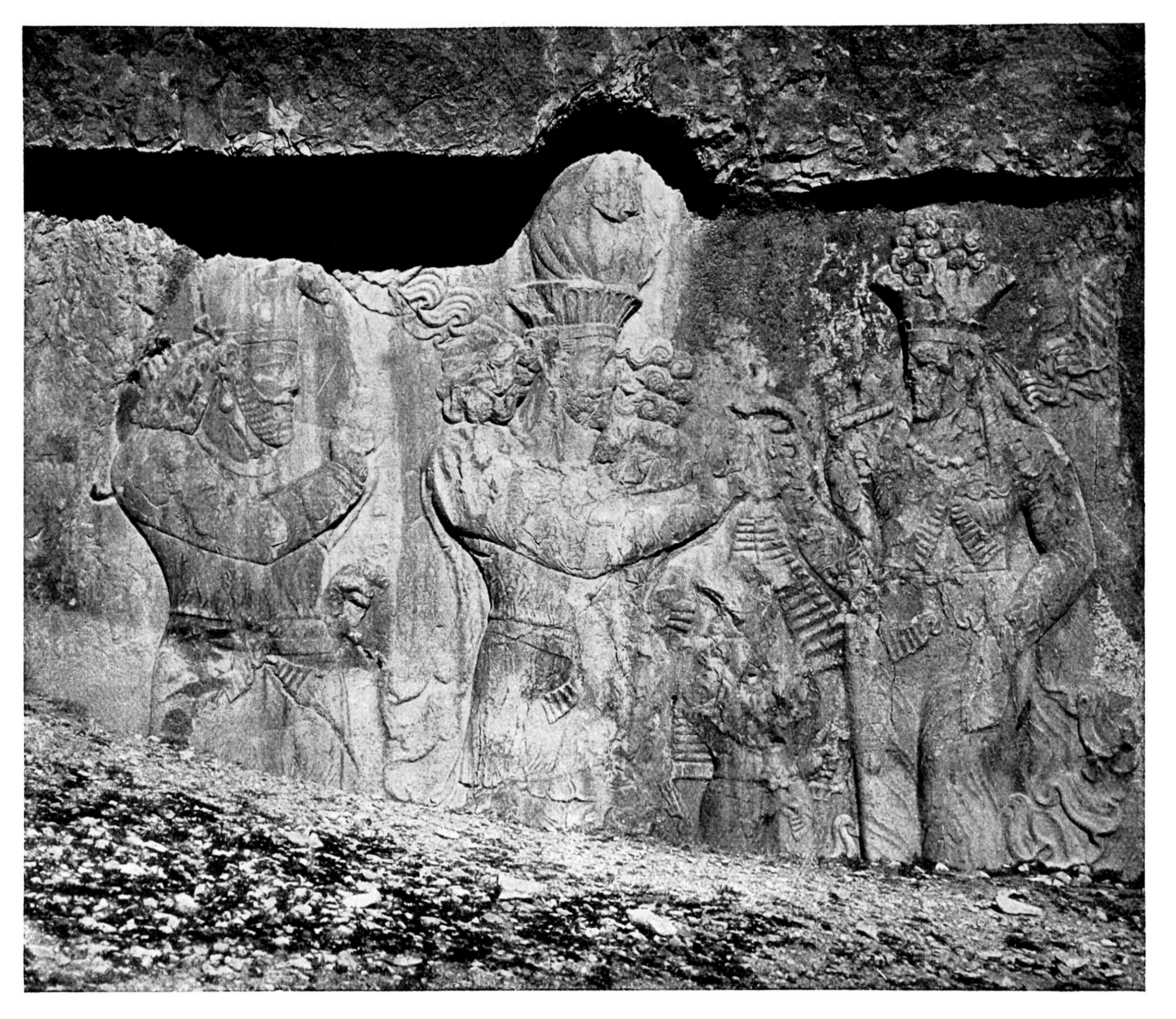
Schapur, sasanidisches Felsrelief II
Belehnung des Königs Bahram I. durch den Gott Ormusd (273–277 n. Chr.)



Schapur, sasanidisches Felsrelief III
Triumph des Königs Bahram II. und seines Feldherrn über einen besiegten Feind
(277 – 293 n. Chr.)



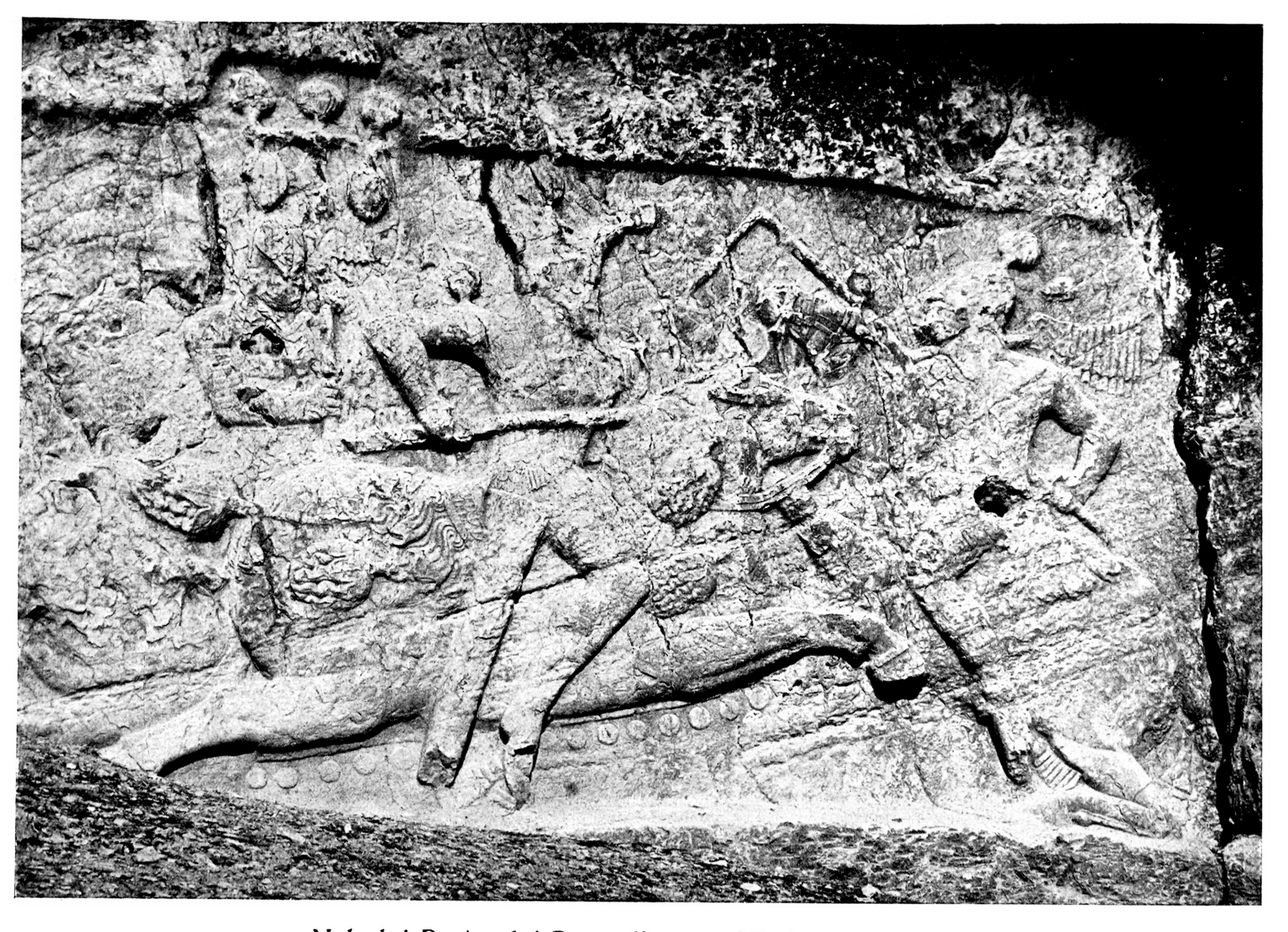
Schapur, sasanidisches Felsrelief III, Einzelheit
König Bahram II. (277–293 n. Chr.)



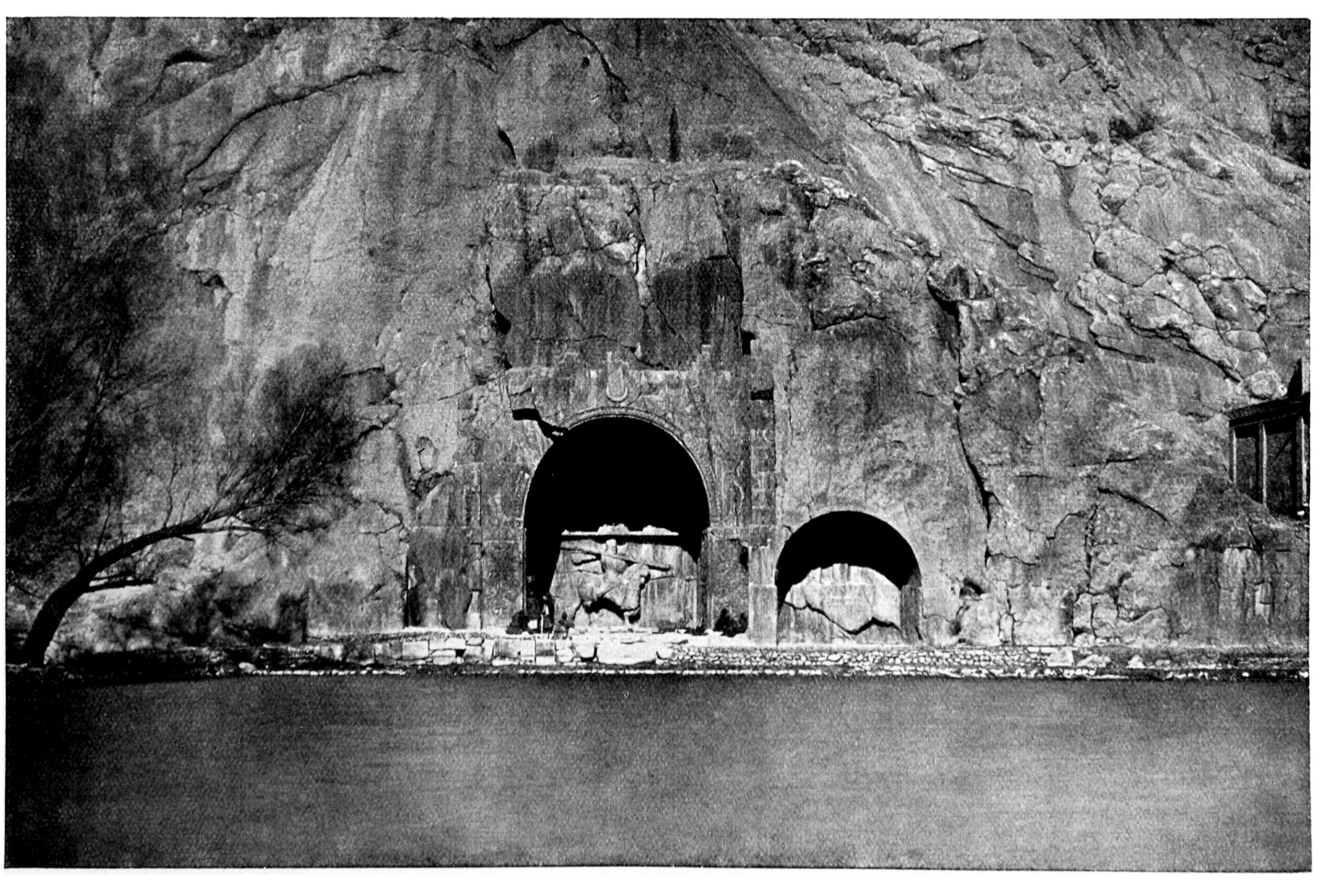
Naksch i Rustem bei Persepolis, sasanidisches Relief VII
Belehnung des Königs Narseh durch die Göttin Anahit (293–303 n. Chr.)



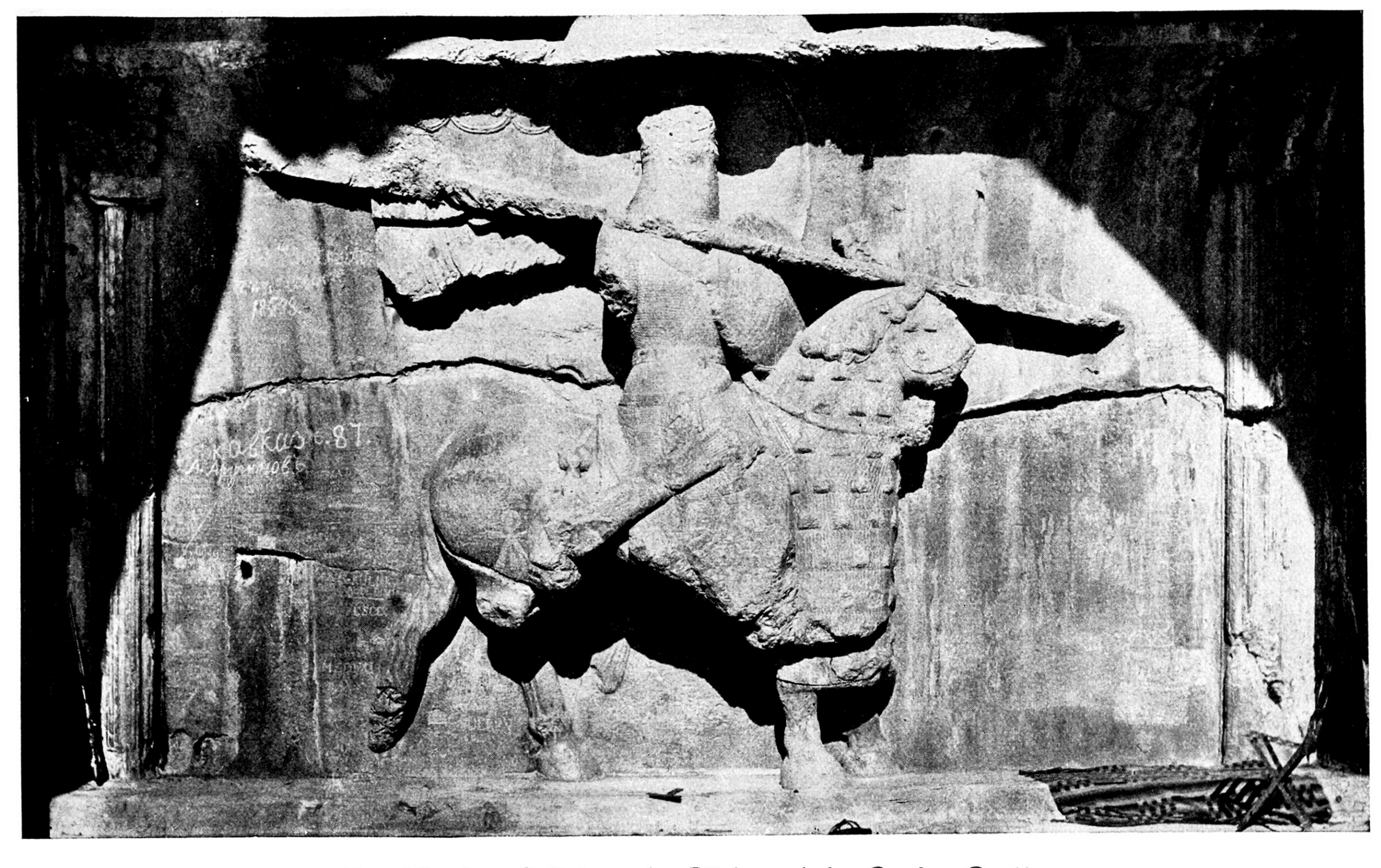
Naksch i Rustem bei Persepolis, sasanidische Felsreliefs V und VI
V, Reiterkampf des Königs Bahram II. (277–293 n. Chr.)
VI, Reiterkampf, Relief der gleichen Zeit



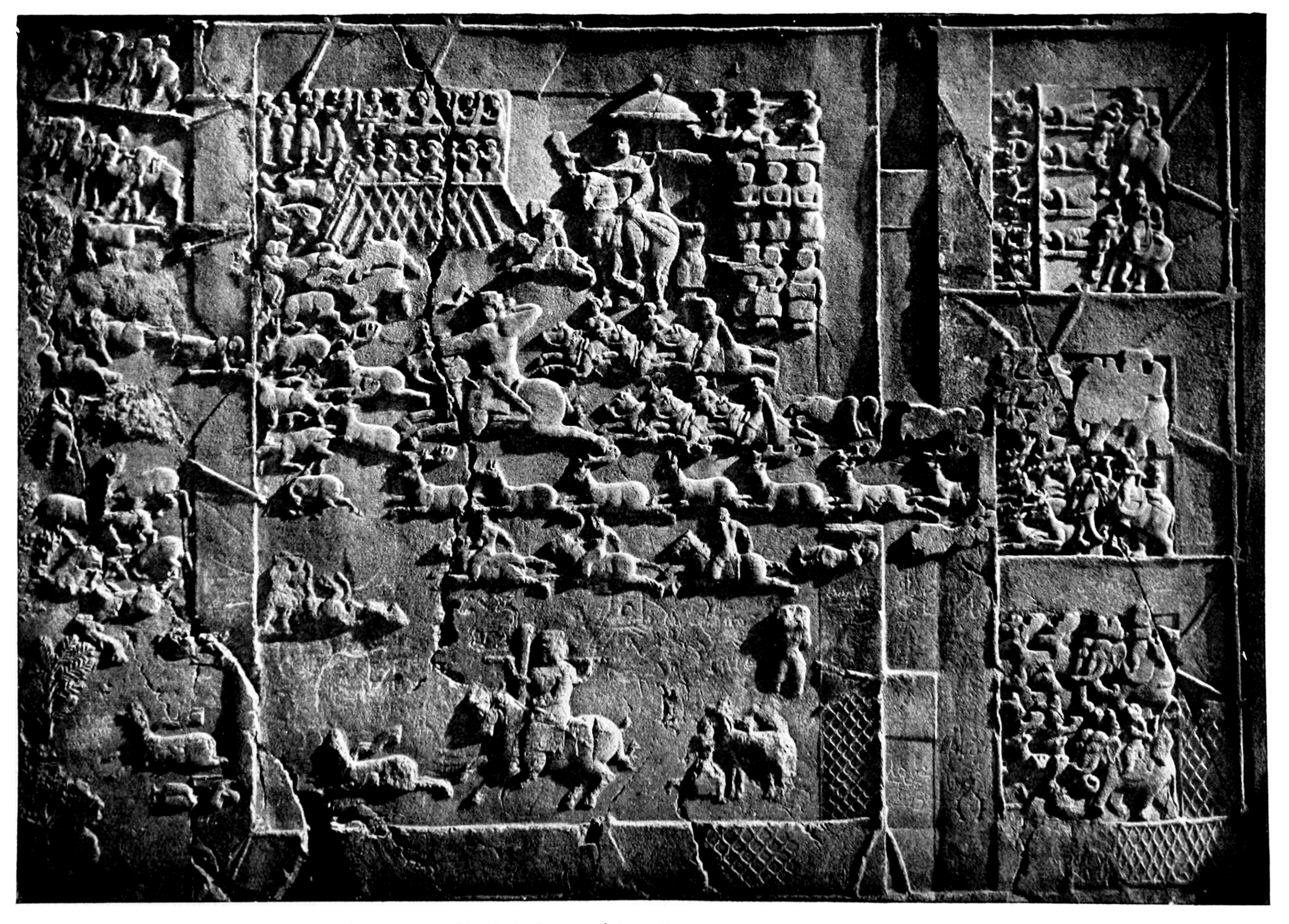
Naksch i Rustem bei Persepolis, sasanidisches Felsrelief III
Reiterkampf eines Königs oder Großen mit einem Feinde (Römer?)
(Ende des III. Jahrh. n. Chr.)



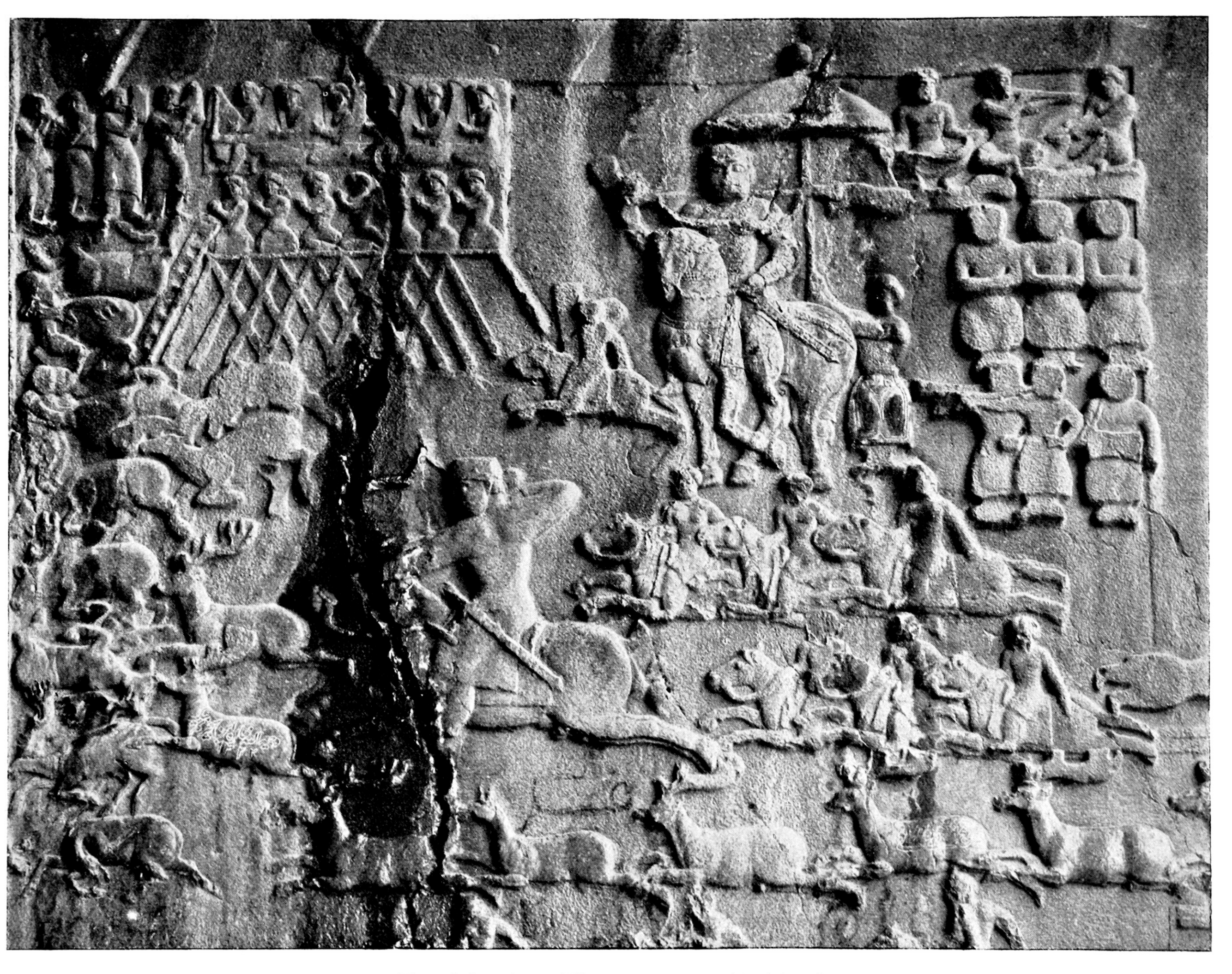
Taq i bustan, Felswand mit den sasanidischen Grotten und Reliefs



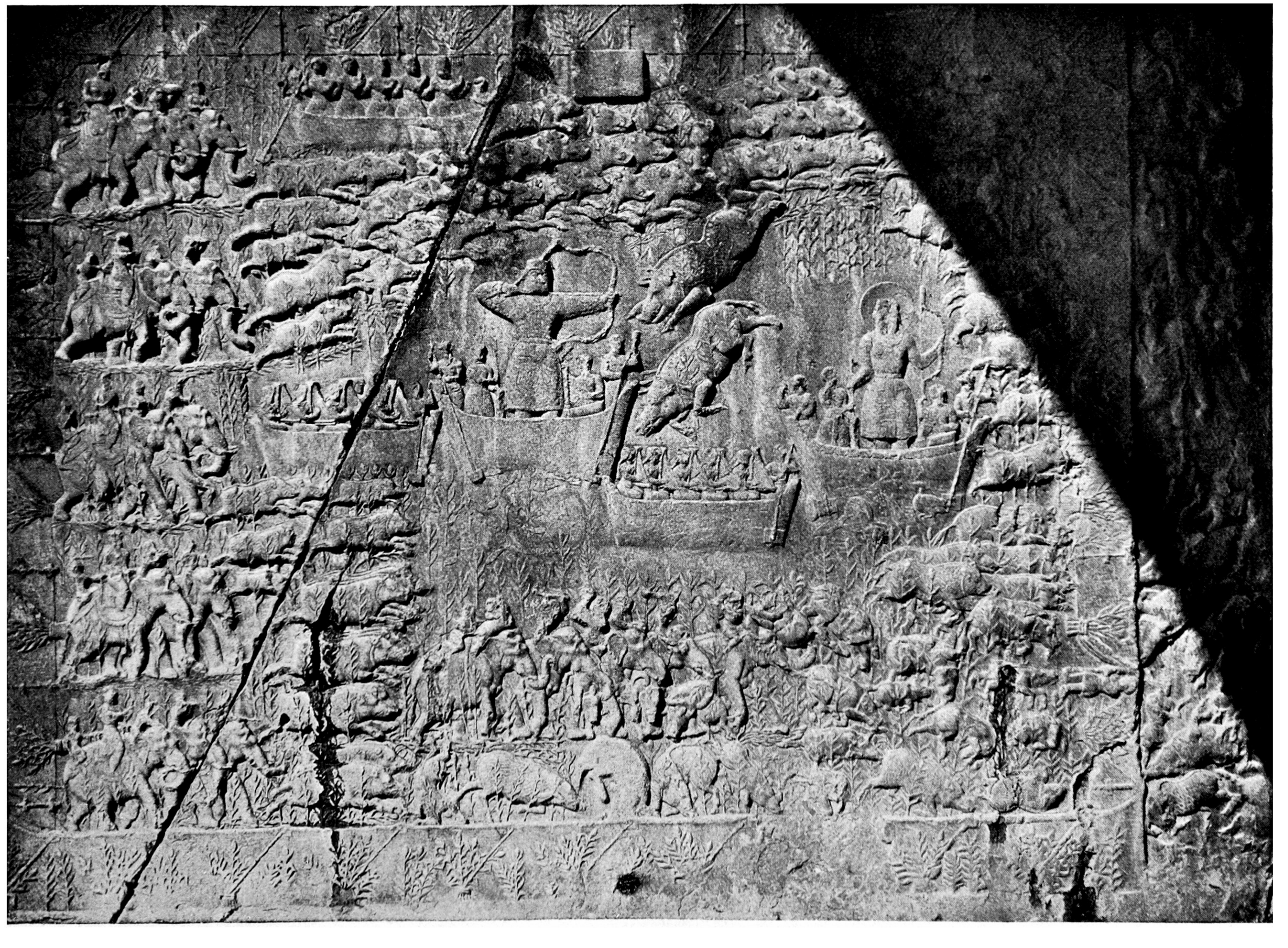
Taq i bustan, Relief an der Rückwand der Großen Grotte
(um 620 n. Chr.)
König Khusrau II. auf dem Rosse Schabdaes



Taq i bustan, Relief der rechten Seitenwand der Großen Grotte
(um 620 n. Chr.)
König Khusrau II. auf der Damwildjagd

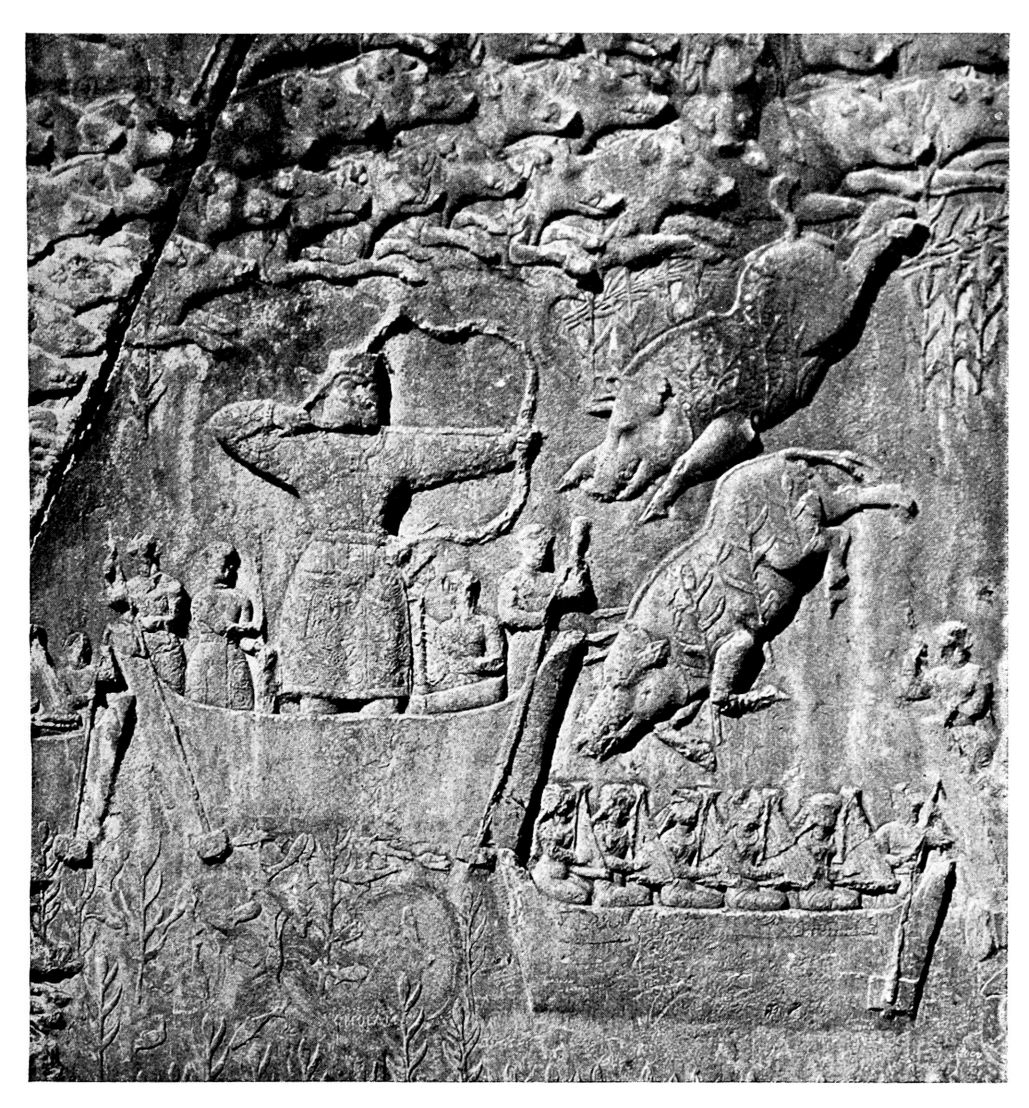


Taq i bustan, Einzelheit von Tafel 86



Taq i bustan, Relief der linken Seitenwand der Großen Grotte (um 620 n. Chr.)

König Khusrau II. auf der Schwarzwildjagd



Taq i bustan, Einzelheit von Tafel 88



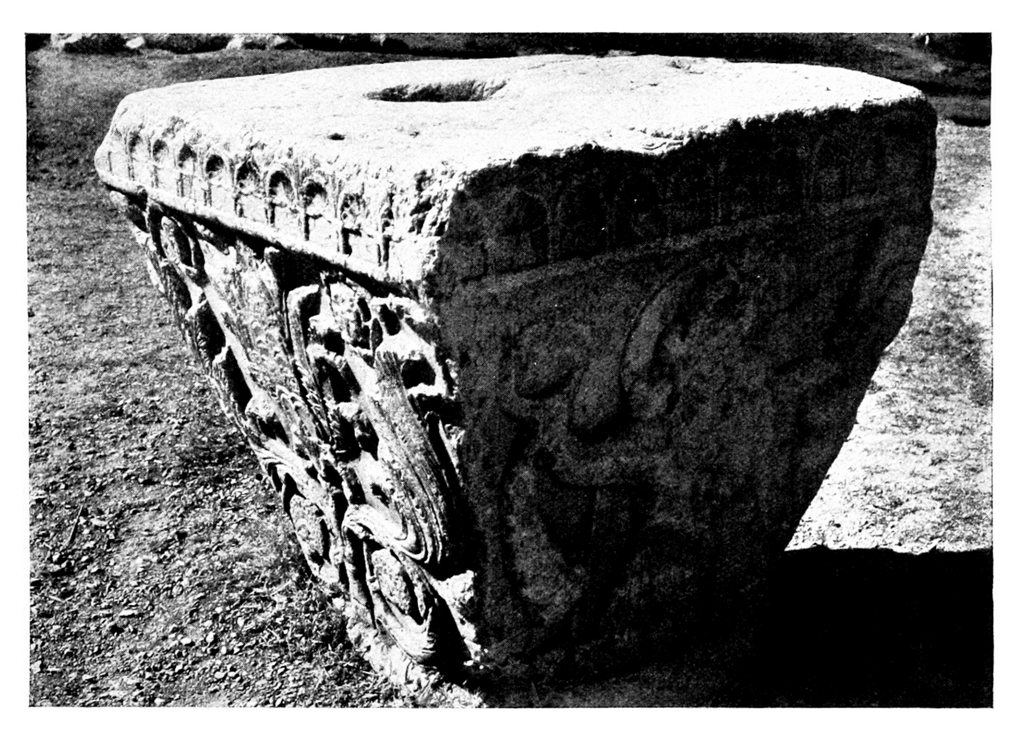
Taq i bustan, Relief an der Großen Grotte
Rechter Seitenpfeiler



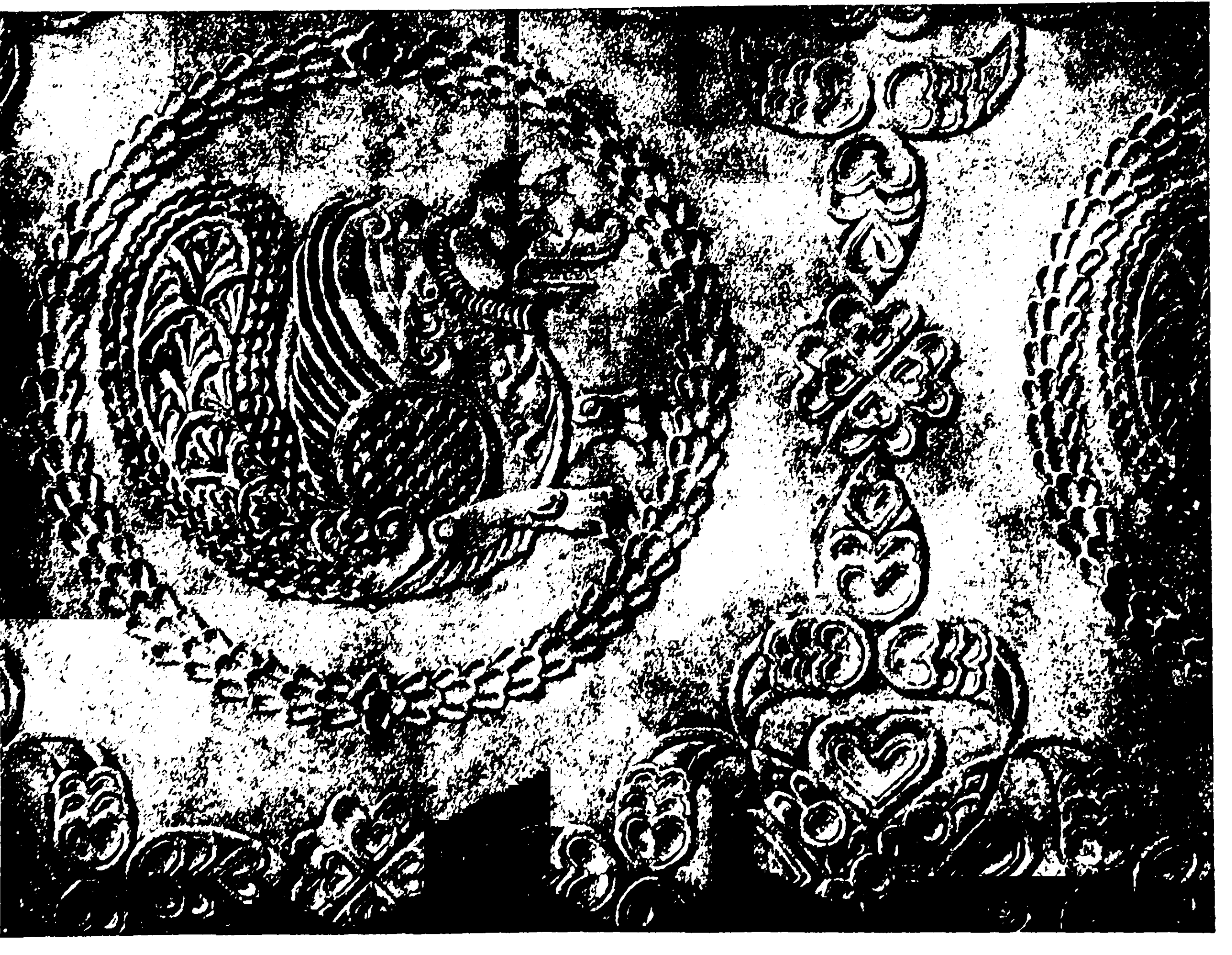
Taq i bustan, Relief an der Stirnwand der Großen Grotte
Siegesgöttin mit Krone und Perlenbecher



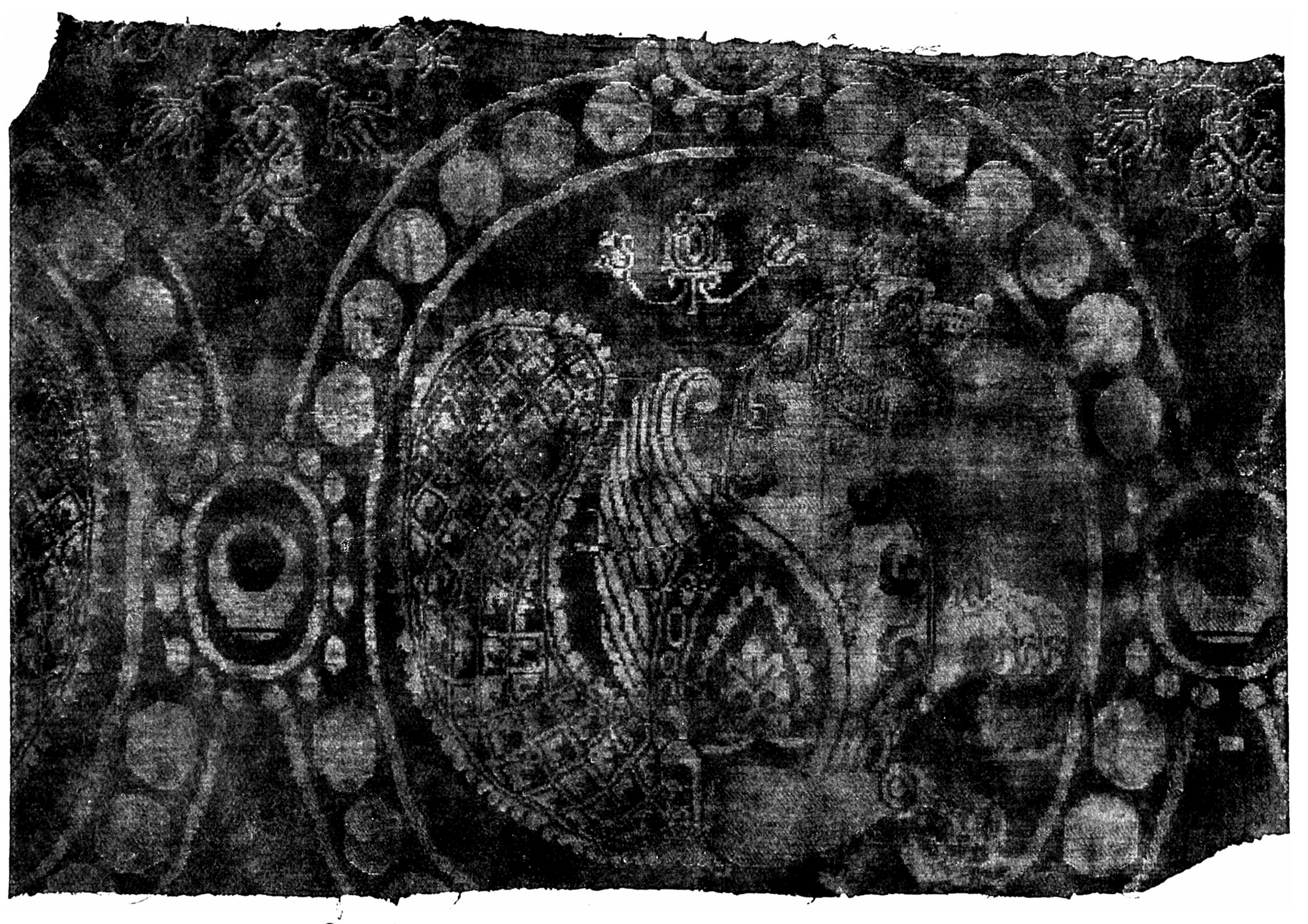
Taq i bustan, Kapitell an der Rückwand der Großen Grotte



Taq i bustan, Kapitell mit Brustbild der Göttin Anahit und mit ornamentalem Schmuck



Taq i bustan, Stoffmuster mit sasanidischem Pfauendrachen
von der Reiterstatue Königs Khusrau II., Einzelheit von Tafel 85
Zeichnung nach einem Abklatsch (h. 38 cm)



Sasanidischer Seidenstoff mit Pfauendrachen (h. 36,5 cm)
Victoria and Albert Museum, London



Taq i bustan, linkes Jagdrelief der Großen Grotte
Einzelheit von Tafel 88
Auf Elefanten berittene Treiber



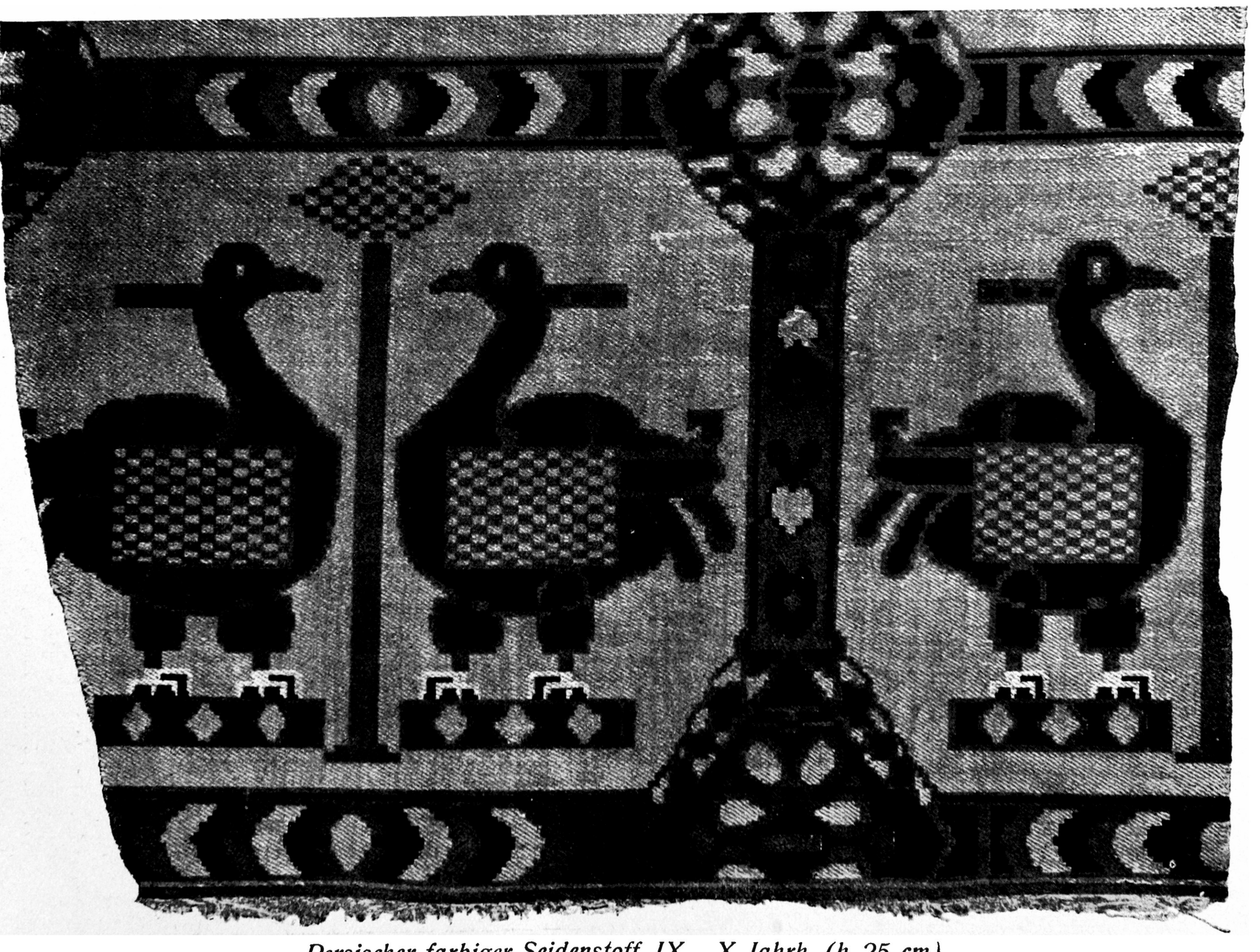
Taq i bustan, Stoffmuster eines Elefantenreiters
Einzelheit von Tafel 96
Zeichnung nach einem Abklatsch



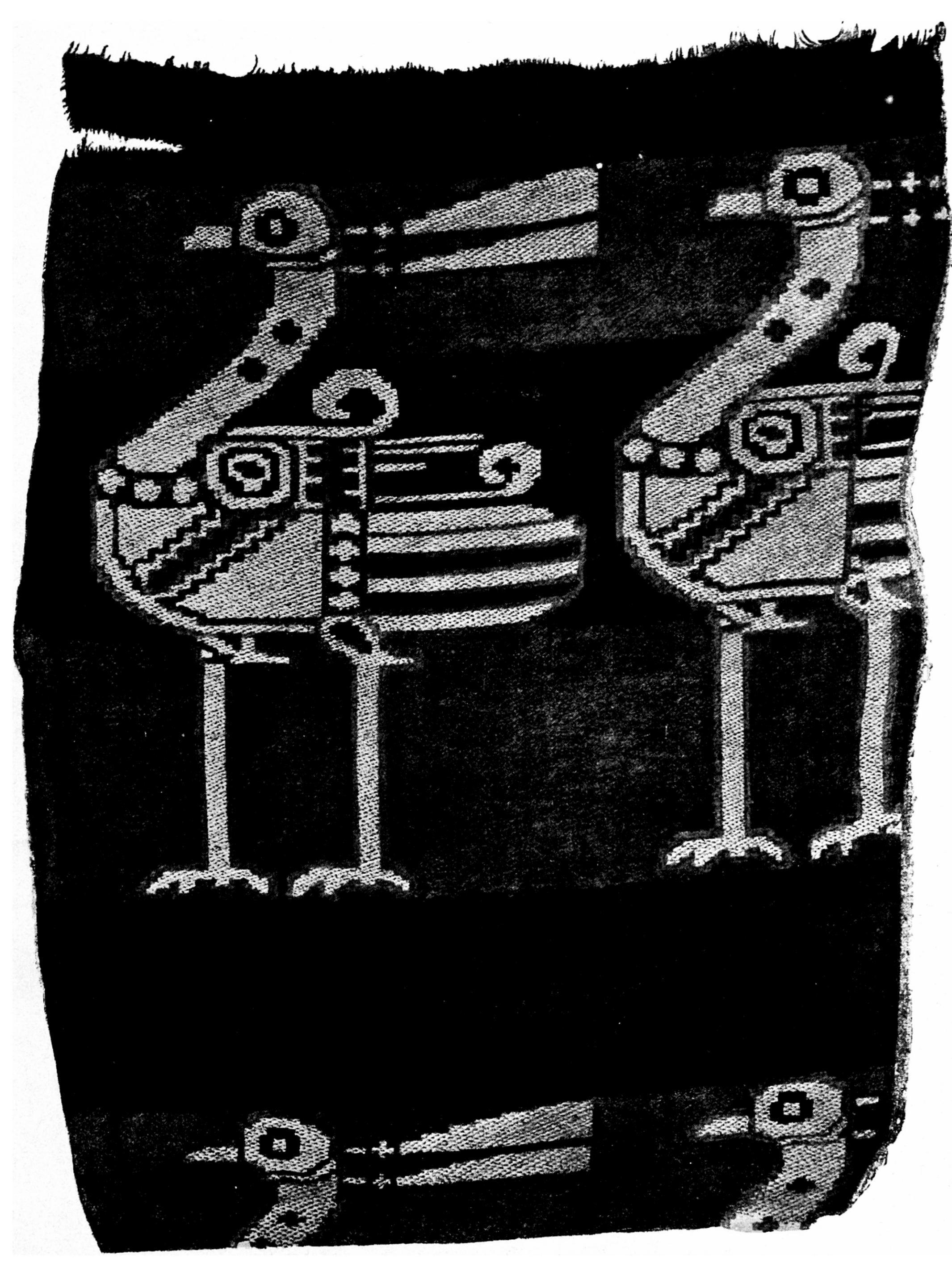
Persischer Seidenstoff, 1. Hälfte des VII. Jahrh. (h. 53,5 cm)
Sasanidischer König (Khusrau II. oder Jesdegerd III.?)
im Kampf mit dem Löwengreifen
St. Ursula in Köln und Kunstgewerbe-Museum, Berlin



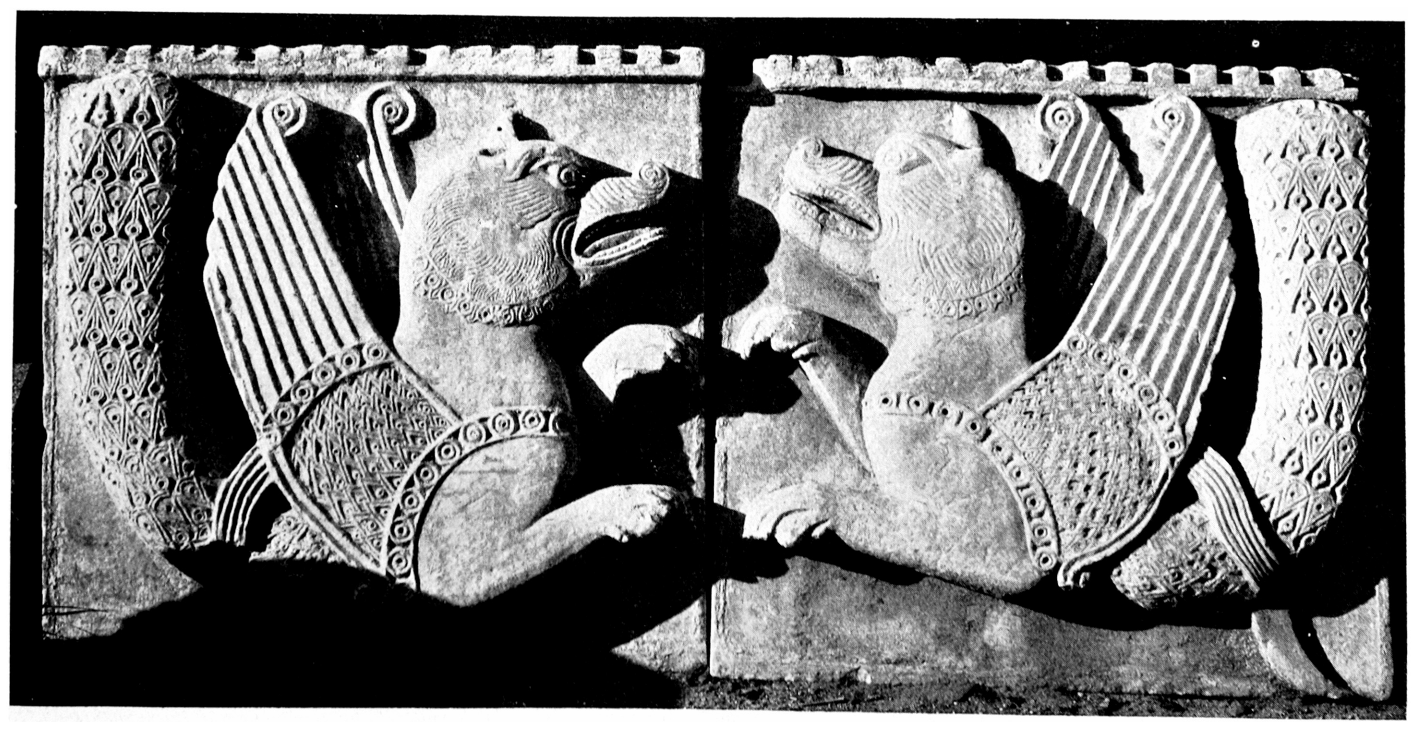
Persischer Seidenstoff, um 600 n. Chr. (h. 90 cm)
Sasanidischer König auf der Löwenjagd
Kunstgewerbe-Museum, Berlin, und Germanisches Museum, Nürnberg



Persischer farbiger Seidenstoff, IX. – X. Jahrh. (h. 25 cm)
Nachahmung eines sasanidischen Musters
Bibliothek in Wolfenbüttel



Persischer farbiger Seidenstoff, VIII. – IX. Jahrh. (h. 23 cm)
Nachahmung eines sasanidischen Musters
Münster in Aachen



Marmorreliefs mit sasanidischen Pfauendrachen, aus Byzanz (h. 1 m)
Kais. Osmanisches Museum. Konstantinopel





Stuckreliefs mit Vogelfigur (h.30,5 cm) und sasanidischem Widder (h.35 cm)
Das obere aus dem Ruinengebiet von Ktesiphon, VII. – VIII. Jahrh.
Das untere aus dem Kunsthandel in Bagdad
Islamische Abteilung der Museen, Berlin



Sasanidische Silberschüssel, V. Jahrh.
König Bahram V. Gor (420 – 438 n. Chr.) auf der Löwenjagd
Aus der Sammlung von Sir Alex. Cunningham
British Museum, London



Frühsasanidische Silberschüssel (h. 23 cm)
Von Reitern umringte Burg (symbolische Darstellung?)
Sammlung der Archäologischen Kommission, Petersburg



Handwerksmäßig gearbeitete sasanidische Silberschüssel
aus dem Gouvernement Orenburg, V.–VII. Jahrh. (h. 28 cm)
König Bahram V. Gor (420–438 n. Chr.) auf der Jagd
Museum, Kasan



Spätsasanidische Silberschüssel, um 600 n. Chr. (h. 30,5 cm)
Aus dem Schatz der Emire von Badakschan
König Khusrau II. (590 – 628 n. Chr.) auf der Jagd
National-Bibliothek, Paris



Spät- oder nachsasanidische Silberschüssel, VII.–VIII. Jahrh.
(h. 25 cm)
Aus dem Gouvernement Perm
König Sapor II. (310–379 n. Chr.) auf der Löwenjagd
Sammlung Stroganoff im Museum der Ermitage, Petersburg



Nachsasanidische Silberschüssel (h. 25 cm)
unbekannter Herkunft
Thronender Fürst mit Dienern und Musikanten
Sammlung Stroganoff im Museum der Ermitage, Petersburg



Nachsasanidische Silberschüssel (h. 23 cm)
Thronender Fürst mit Dienern und Musikanten
Sammlung der Archäologischen Kommission, Petersburg



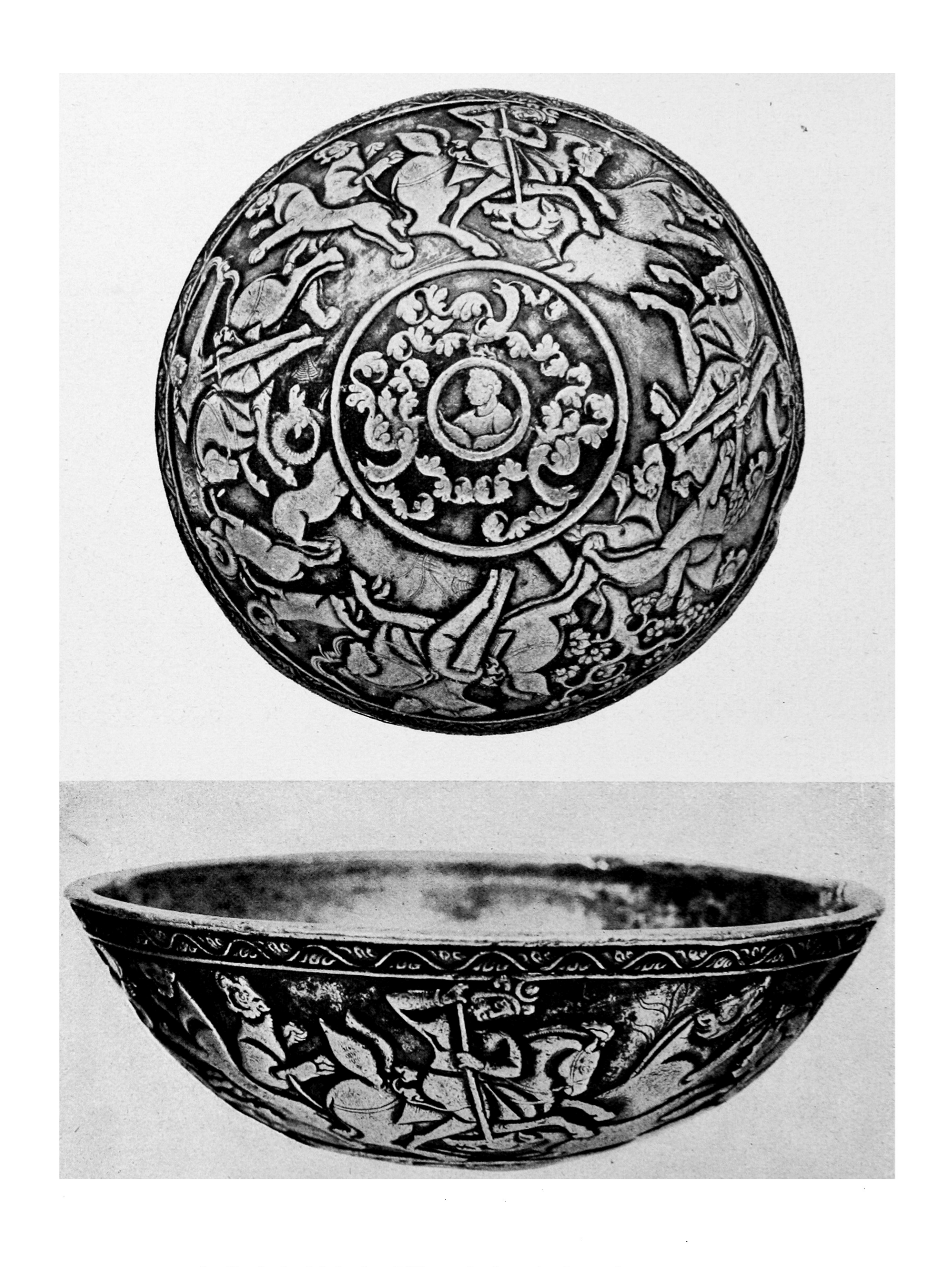
Sasanidische Silberschüssel, V. Jahrh.
König Jesdegerd II. (438 – 457 n. Chr.) oder König Balasch (484 – 489)
mit der Königin
Kunsthandel



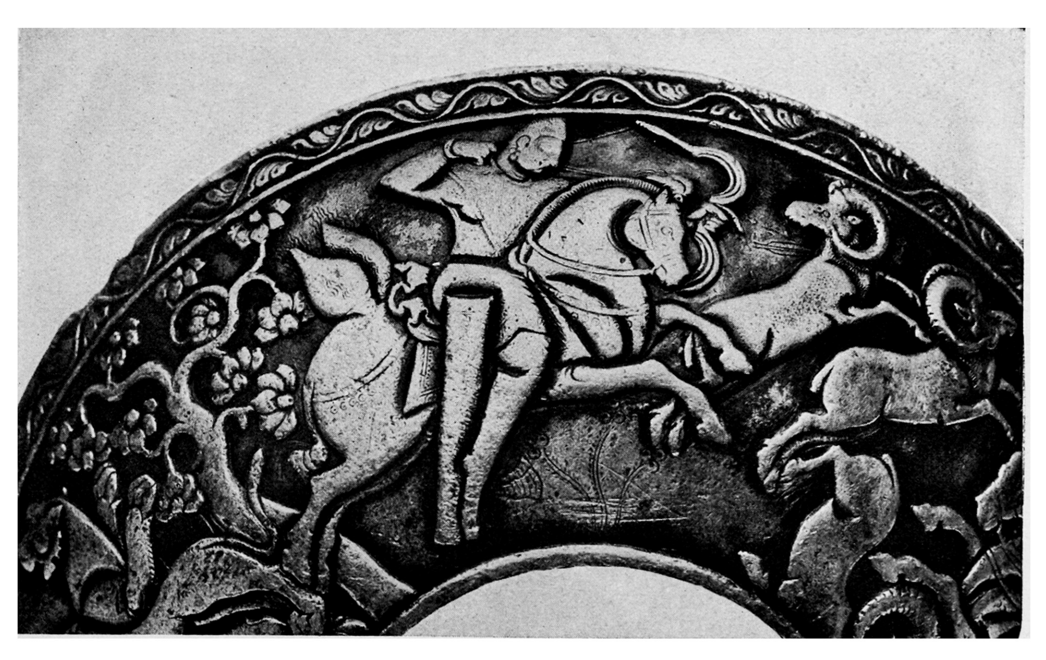
Spätere Nachbildung einer sasanidischen Silberschüssel
unbekannter Herkunft
Fürst auf der Jagd
Museum der Ermitage, Petersburg



Spätere (indische?) Nachbildung einer sasanidischen Silberschüssel
(h. 26 cm)
unbekannter Herkunft
Fürst auf der Löwenjagd
Museum der Ermitage, Petersburg



Indisch-baktrische Silberschale mit Jagddarstellungen,
III.–IV. Jahrh. n. Chr. (Durchm. 16,8 cm)
Aus NW.-Indien
British Museum, London



Einzelheiten der Silberschale auf Taf. 114



Spät- oder nachsasanidische Silberschüssel, VII.–VIII. Jahrh. (h. 22,5 cm)
Greif mit Flötenspielerin (Göttin Anahit?)
Um 730 im Besitze eines Fürsten von Gilan
Gefunden im Gouvernement Wiatka
Museum der Ermitage, Petersburg



Spät- oder nachsasanidische Silberschüssel, VII. – VIII. Jahrh.
(h. 25,8 cm)
Symbole des Mondgottes und Hierodulen
Aus der Sammlung des Fürsten P. D. Soltikoff
National-Bibliothek, Paris



Metallschüssel sasanidisch-hellenistischen Stils
Rußland?



Bronzeschüssel sasanidisch-hellenistischen Stils (h. 68,5 cm)
Museum Stieglitz, Petersburg



Nachsasanidische Silberkanne mit Reliefschnitt und Gravierung
IX.–X. Jahrh., aus dem Gouvernement Perm (h. 39,5 cm.)
Sammlung Stroganoff, Petersburg

Spätsasanidische Silberschüssel, VI. – VII. Jahrh.,
Aus dem Gouvernement Perm (h. 17,5 cm.)
Zwei Steinböcke
Sammlung Stroganoff, Petersburg



Nachsasanidische Silberschüssel, IX. – X. Jahrh.
Aus dem Gouvernement Wiatka
Sasanidischer Pfauengreif
Museum der Ermitage, Petersburg



Spätsasanidische Silberschüssel (h. 23 cm), VI.—VII. Jahrh.
Aus dem Gouvernement Perm
Museum der Ermitage, Petersburg



Nachsasanidische Silberschüssel (h. 25 cm), IX.–X. Jahrh.
Aus der Sammlung des Fürsten P. D. Soltikoff
National-Bibliothek, Paris

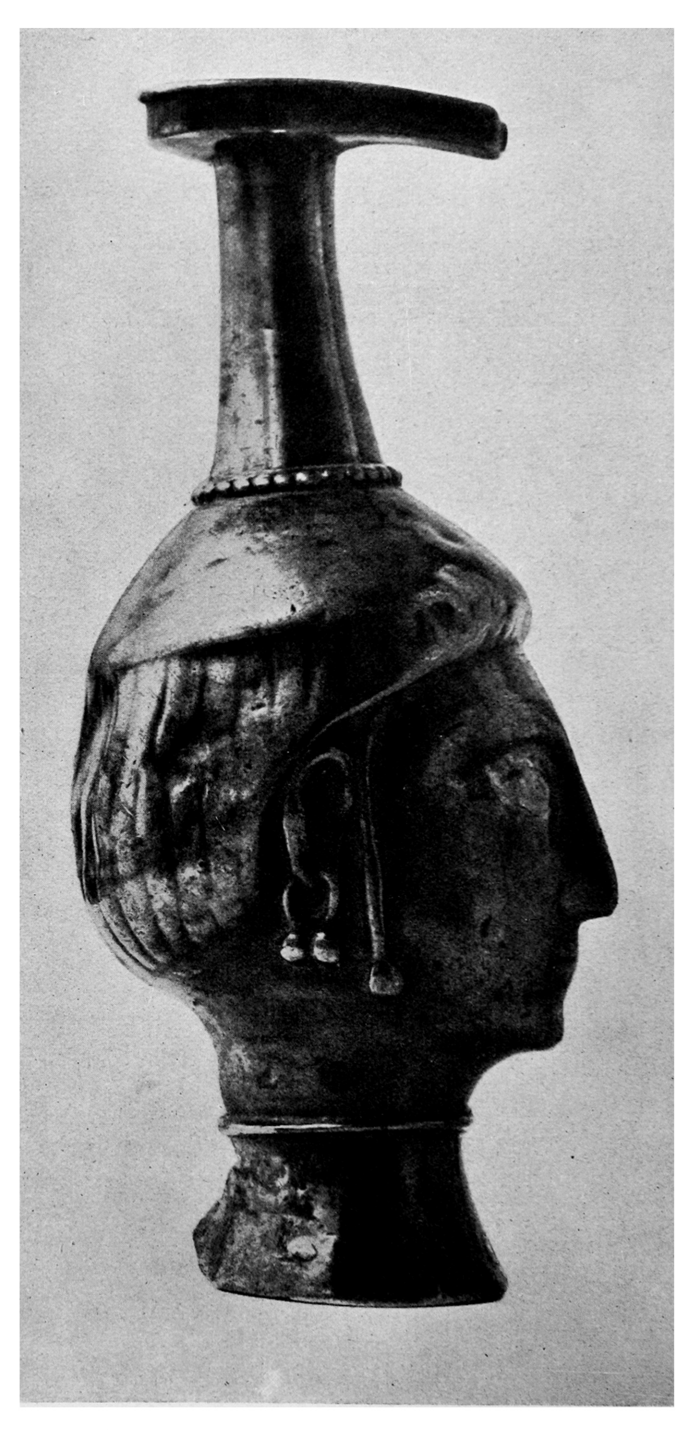


Silberschüssel sasanidisch-hellenistischen Stils (h. 38,5 cm)
Aus dem Gouvernement Wiatka
Museum der Ermitage, Petersburg





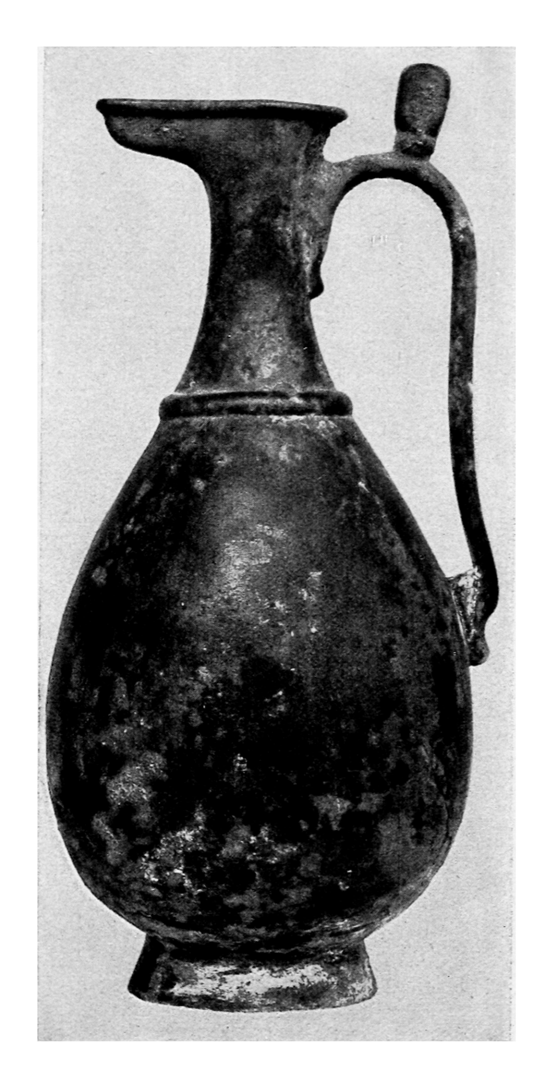
Silberschale sasanidischen Stils (Durchm. 13,5 cm)
unbekannter Herkunft
Islamische Abteilung der Museen, Berlin



Bronzekanne parthischer oder frühsasanidischer Zeit
Aus dem Kubangebiet
Russische Sammlung?



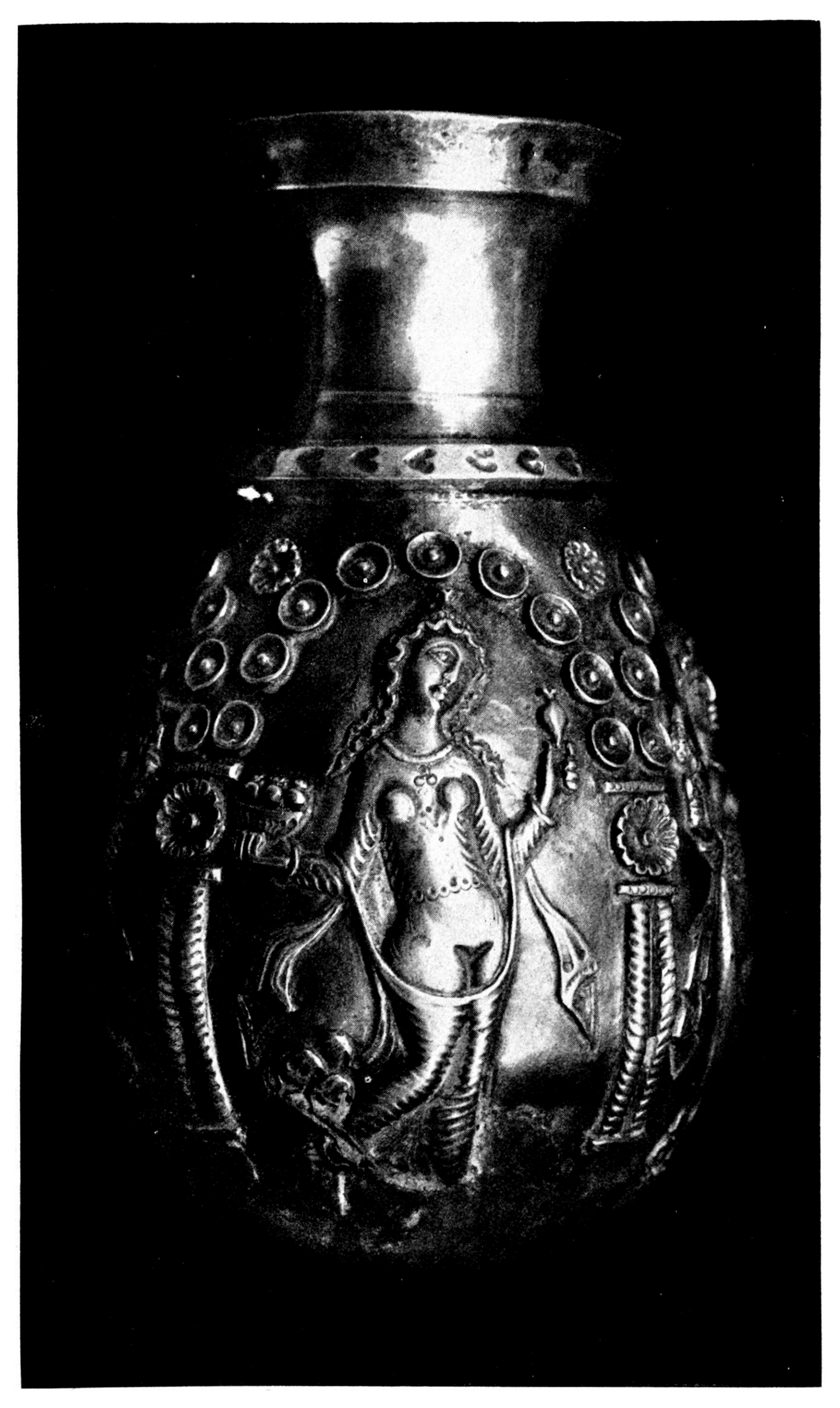
Sasanidische Bronzekanne
mit Reliefschmuck und Gravierung
(h. 36 cm)
Sammlung F. R. Martin, Florenz



Frühsasanidische Bronzekanne
(h. 31 cm)
Sammlung Sarre
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Spätsasanidische Silberkanne, VI. – VII. Jahrh. (h. 34 cm)
unbekannter Herkunft
National-Bibliothek, Paris



Sasanidische Silberkanne unter baktrisch-hellenistischem Einfluß
(h. 16,5 cm)
Aus dem Gouvernement Kharkow
Sammlung Stroganoff in der Ermitage, Petersburg

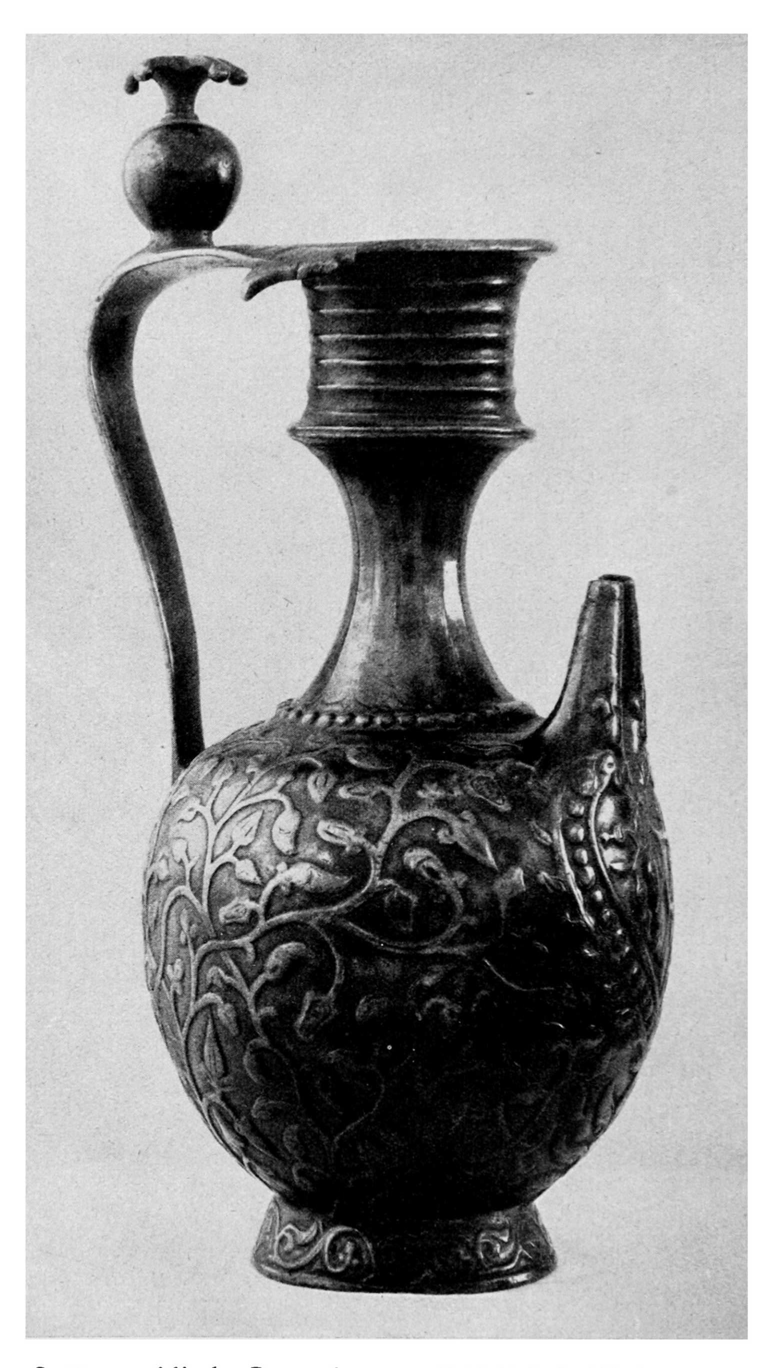


Bronzenes Räuchergefäß mit Gravierung, VIII. – IX. Jahrh.
Nord-Persien oder Kaukasusgebiet
Sammlung Graf Bobrinsky, Petersburg

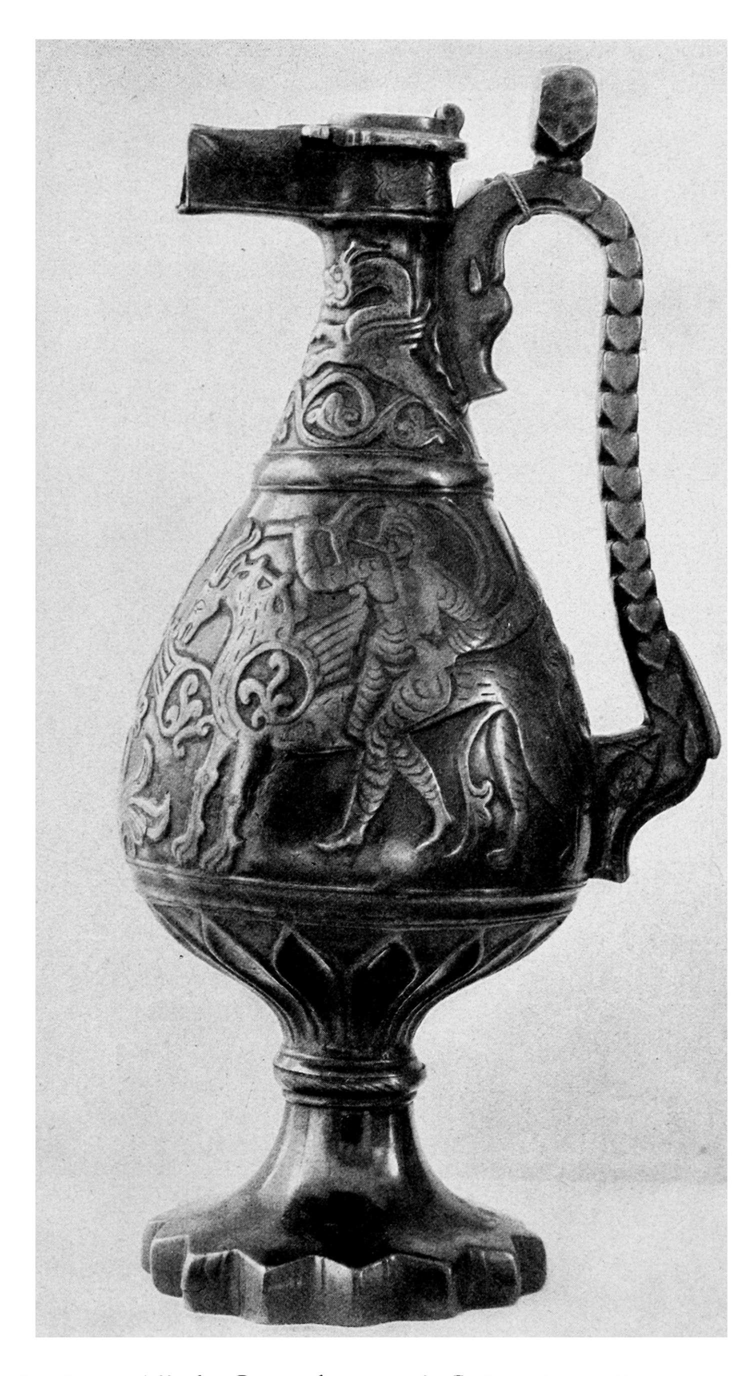
130



Handwerksmäßiger Bronzekessel mit Reliefschmuck, sasanidisch-hellenistischer Kulturkreis (h. 15 cm)
Sammlung F. R. Martin, Florenz



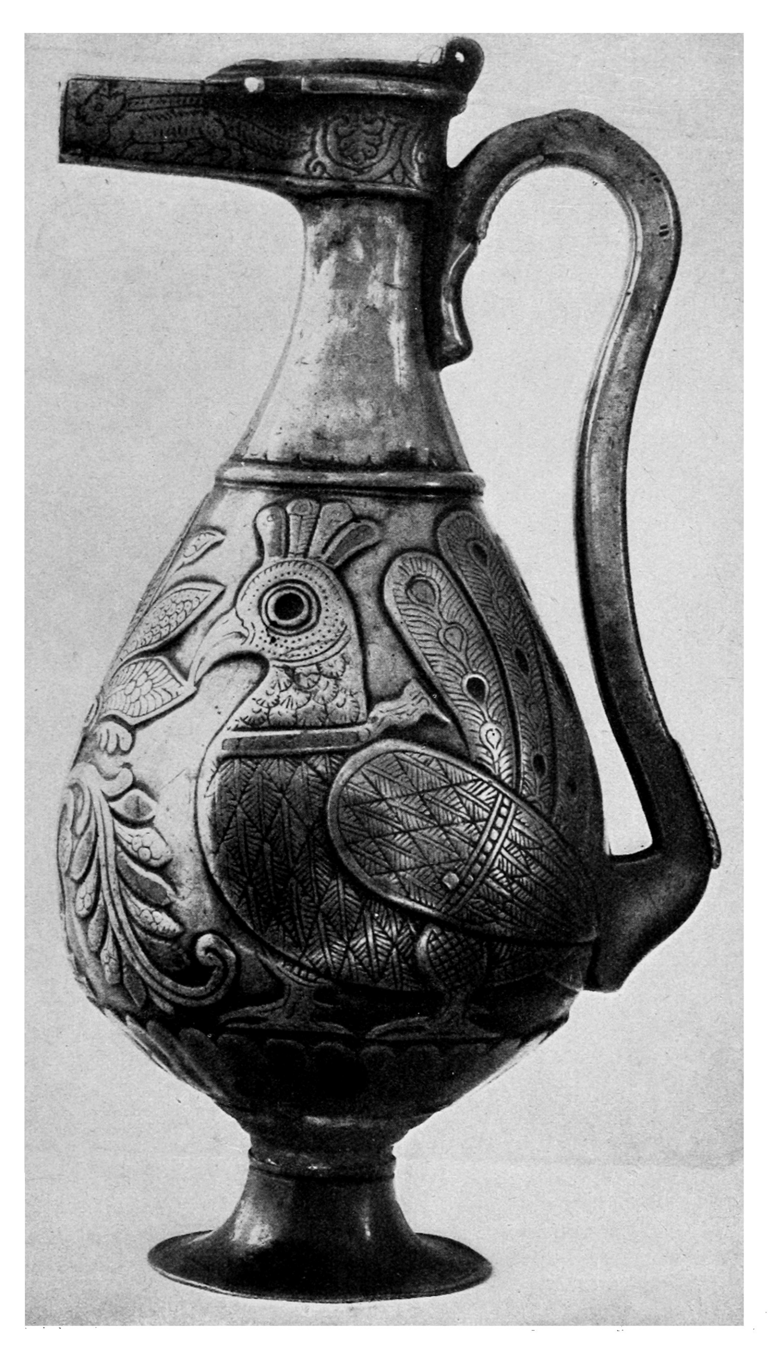
Spätsasanidische Bronzekanne mit Reliefschnitt (h. 44 cm)
Nord-Persien oder Kaukasusgebiet
Sammlung Polowtzoff, Petersburg



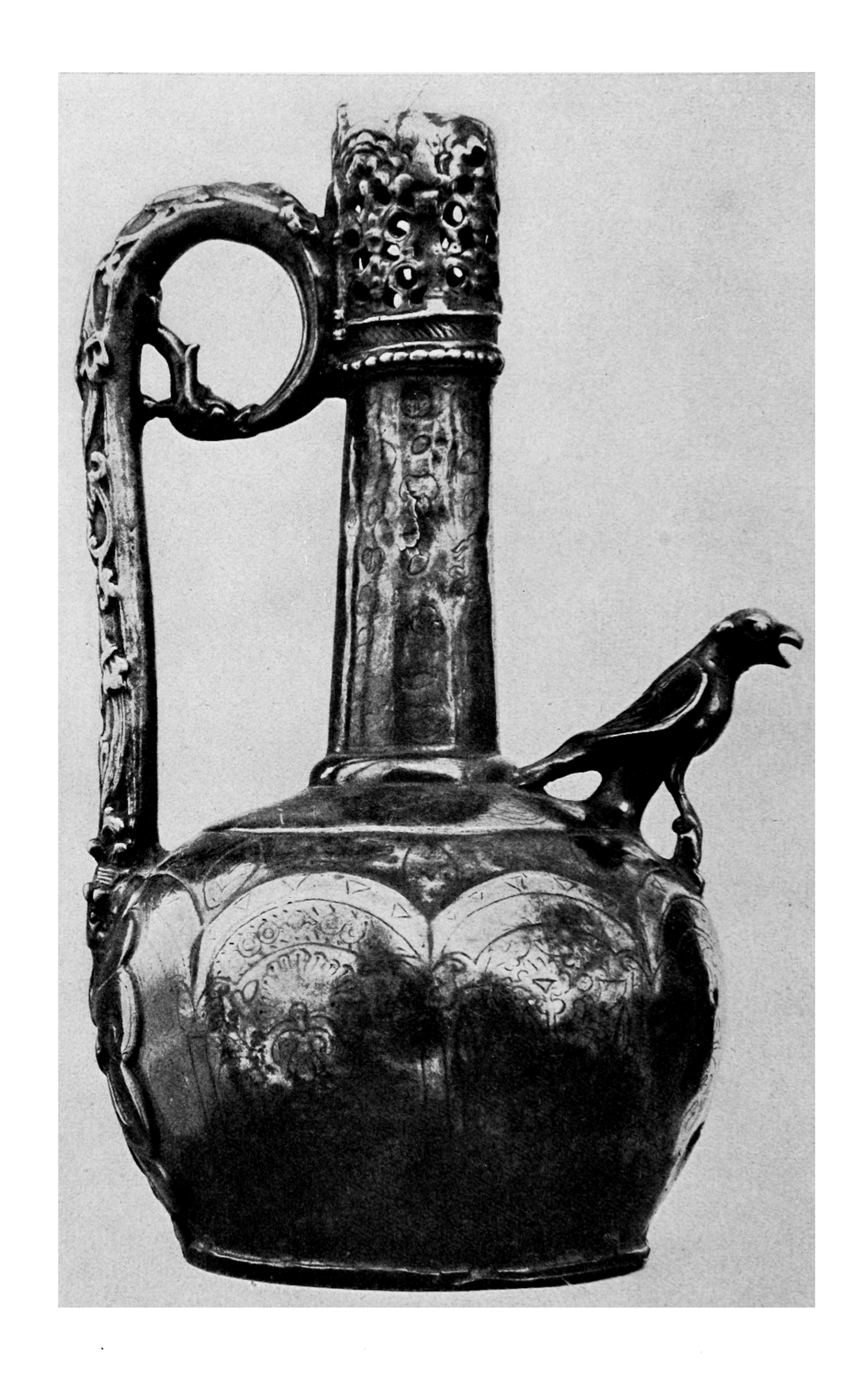
Spätsasanidische Bronzekanne mit Reliefschnitt (h. 43 cm)
unter hellenistischem Einfluß; Nord-Persien oder Kaukasusgebiet
Sammlung Polowtzoff, Petersburg



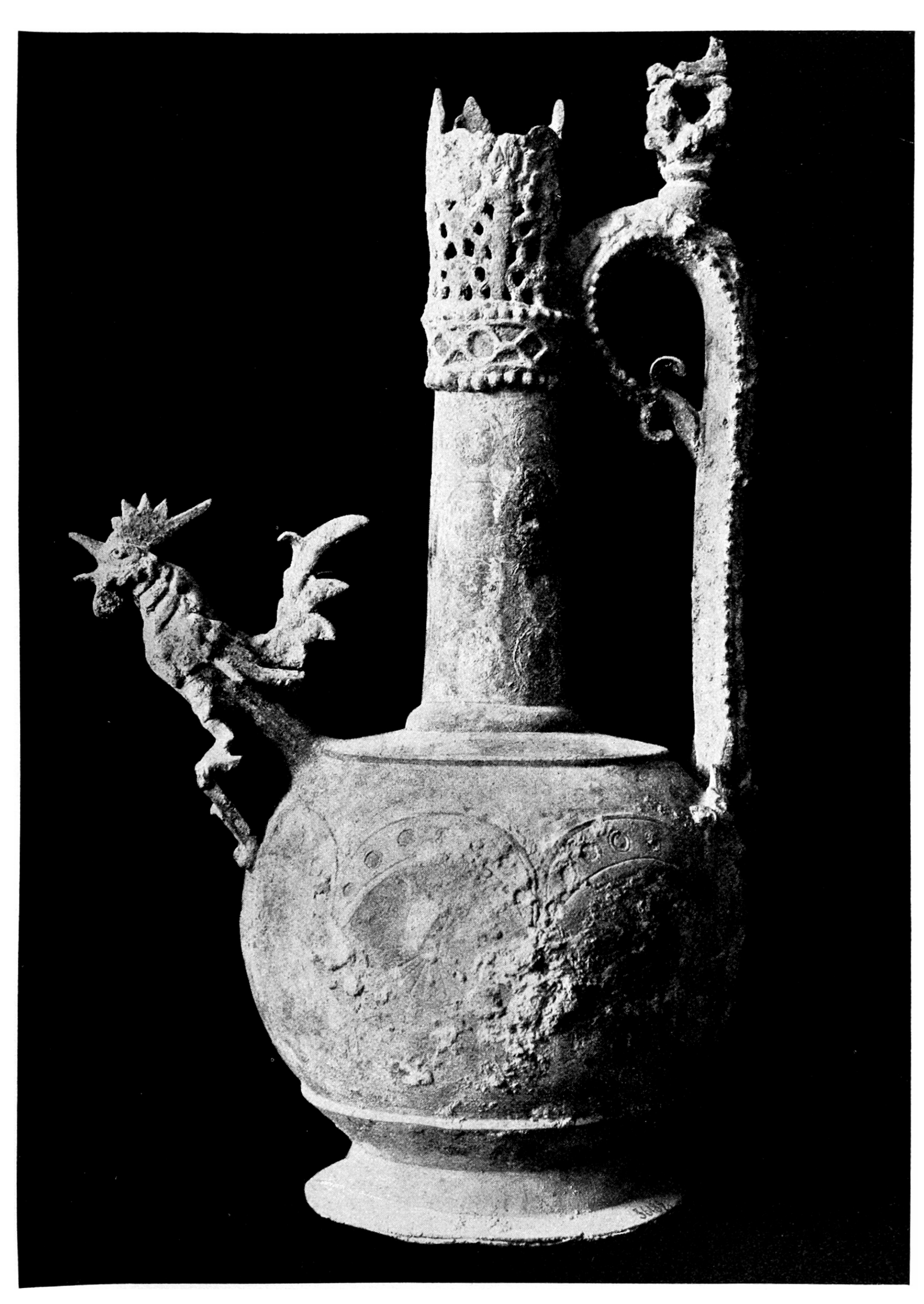
Spätsasanidische Bronzekanne mit Reliefschnitt (h. 38 cm)
Nord-Persien oder Kaukasusgebiet
Sammlung Sarre im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



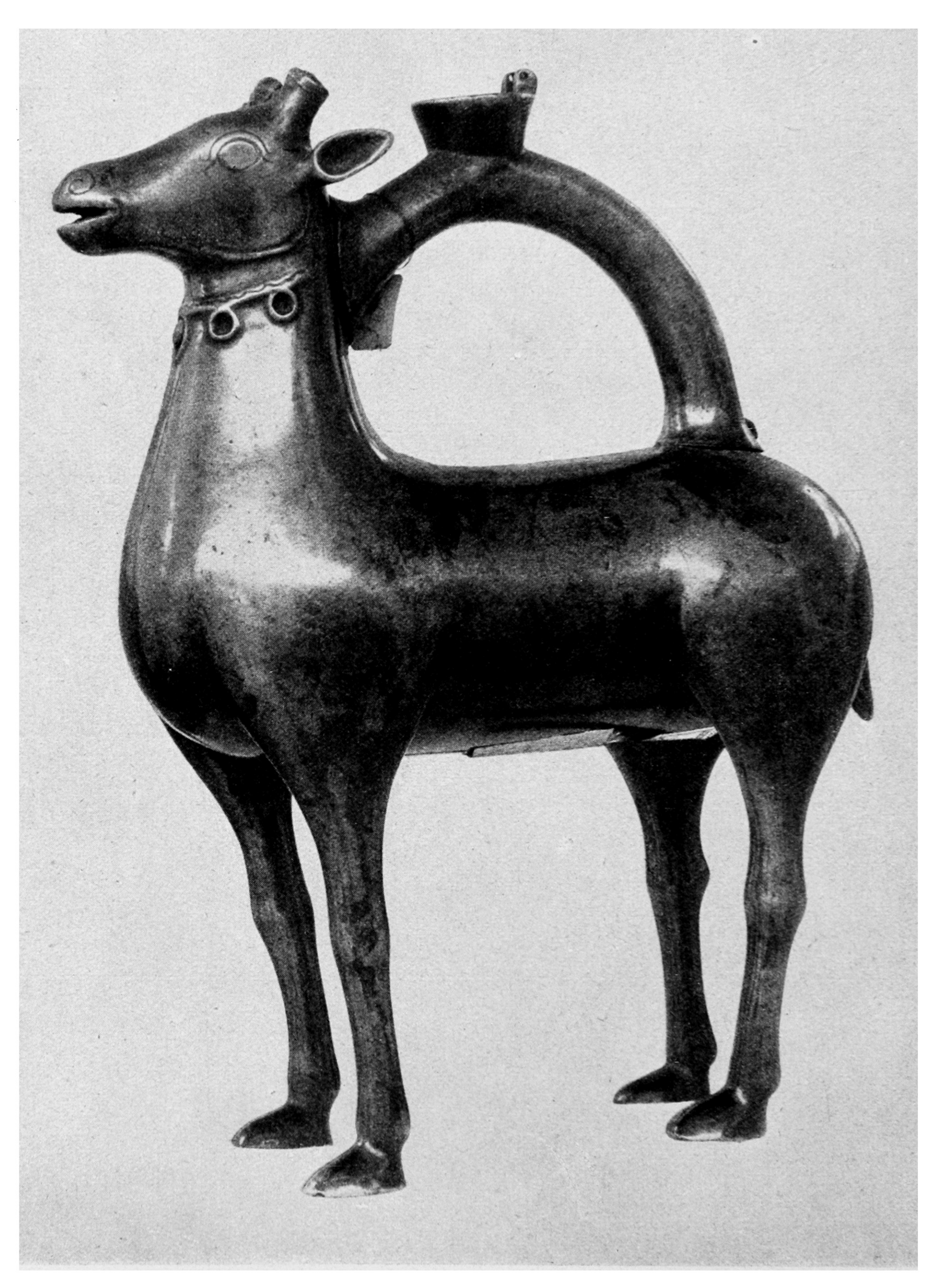
Spät- oder nachsasanidische Bronzekanne mit Reliefschnitt, Gravierung und Kupfertauschierung (h. 40 cm)
Nord-Persien oder Kaukasusgebiet
Sammlung Graf Bobrinsky, Petersburg



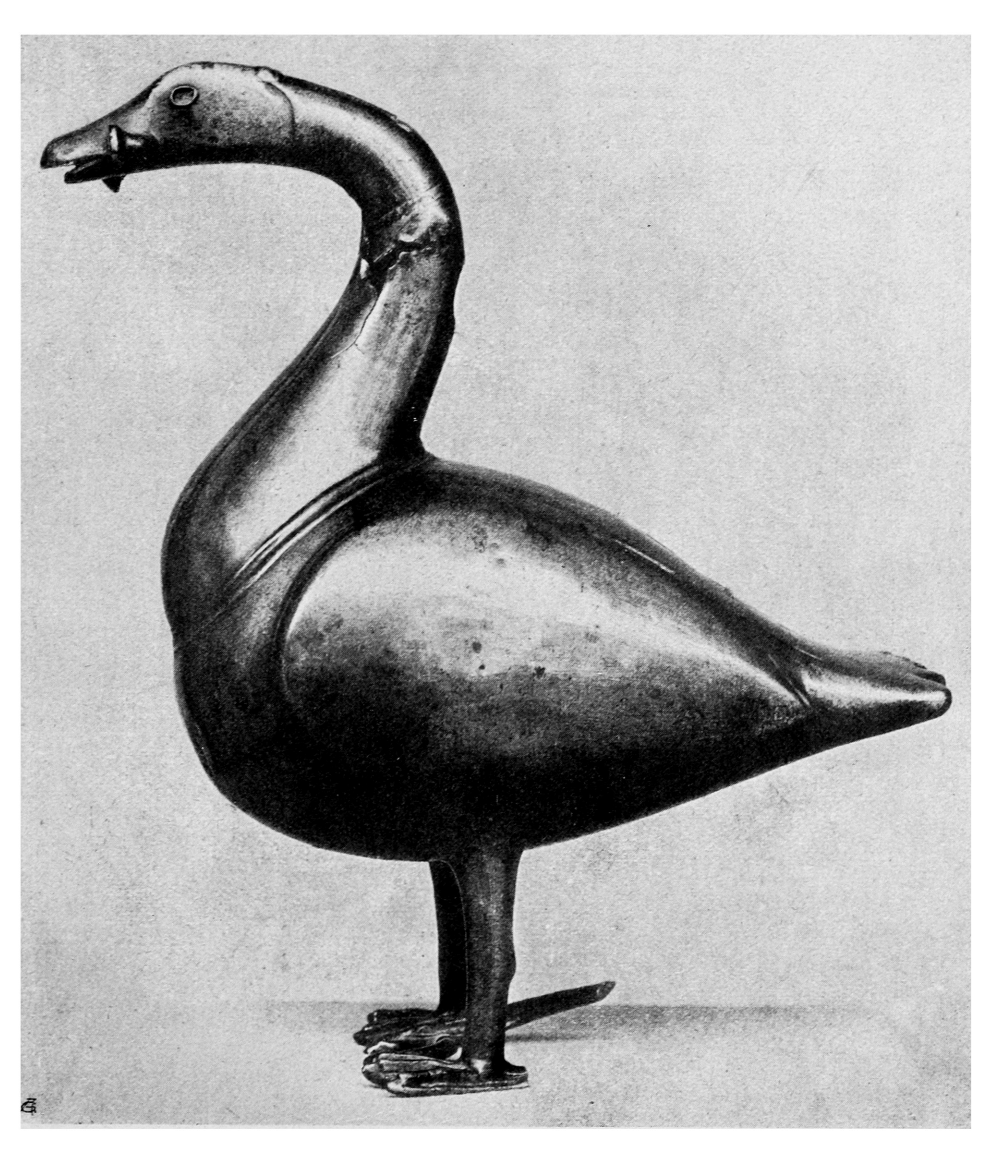
Bronzekanne mit Gravierung (h. 38 cm)
Sasanidisch-hellenistischer Stil. Persien oder Kaukasusgebiet
Sammlung Polowtzoff, Petersburg



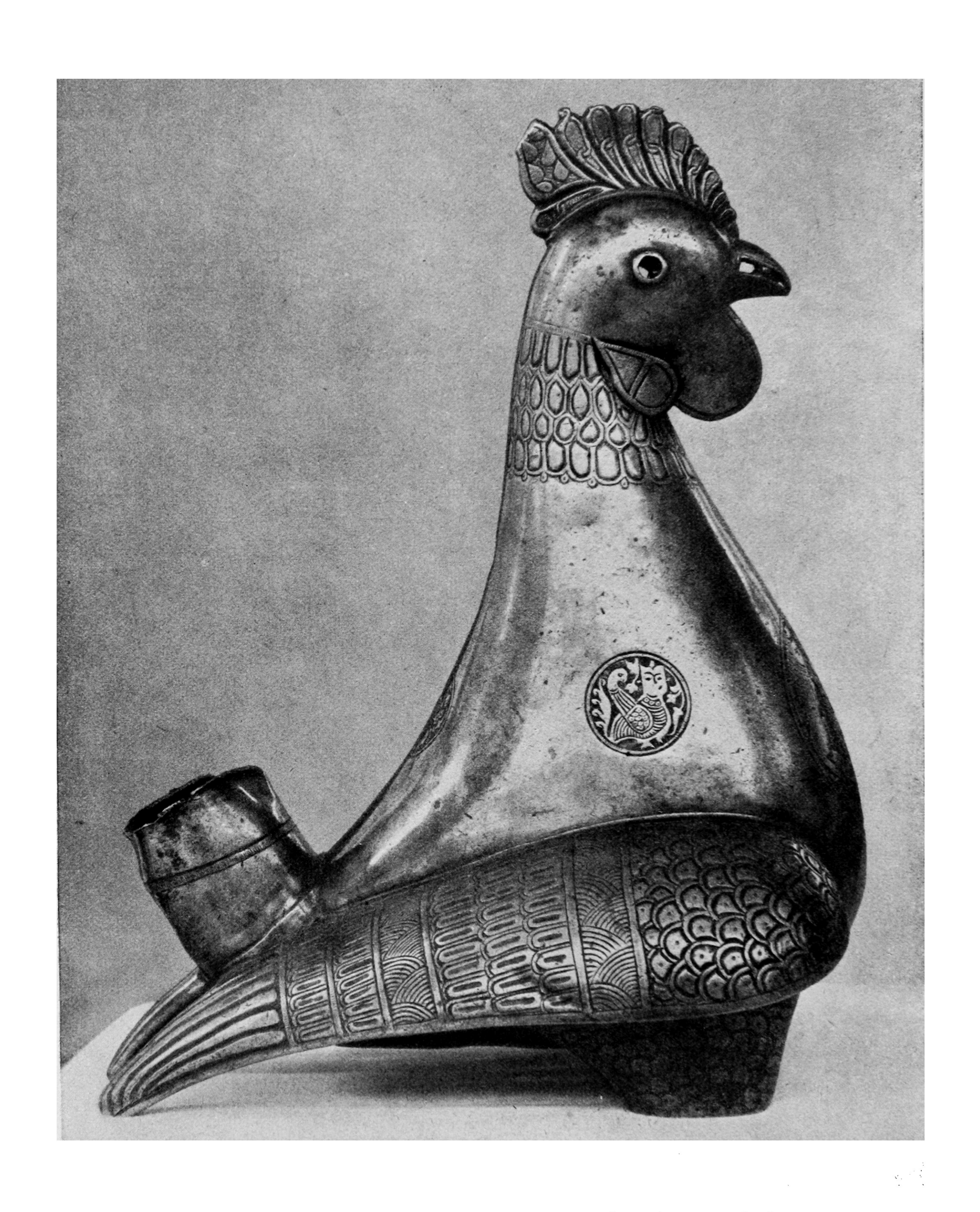
Bronzekanne mit Gravierung (h. 45 cm)
wie Taf. 136
Aus den Grabungen bei Abusir el Mäläq
Ägyptisches Museum, Kairo



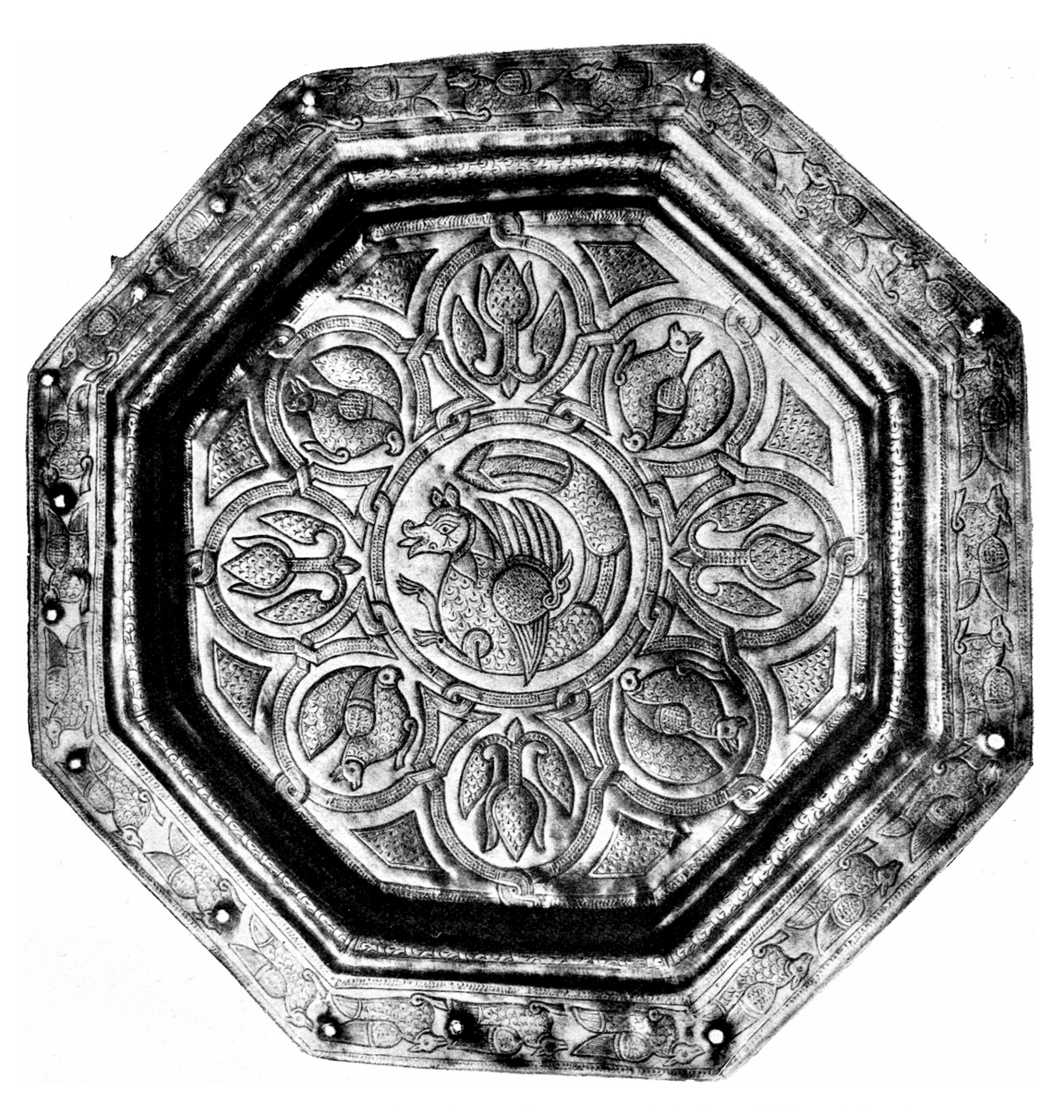
Bronze-Aquamanile (h. 35 cm)
Frühislamisch unter sasanidischem Einfluß
Nord-Persien oder Kaukasusgebiet
Sammlung Graf Bobrinsky, Petersburg



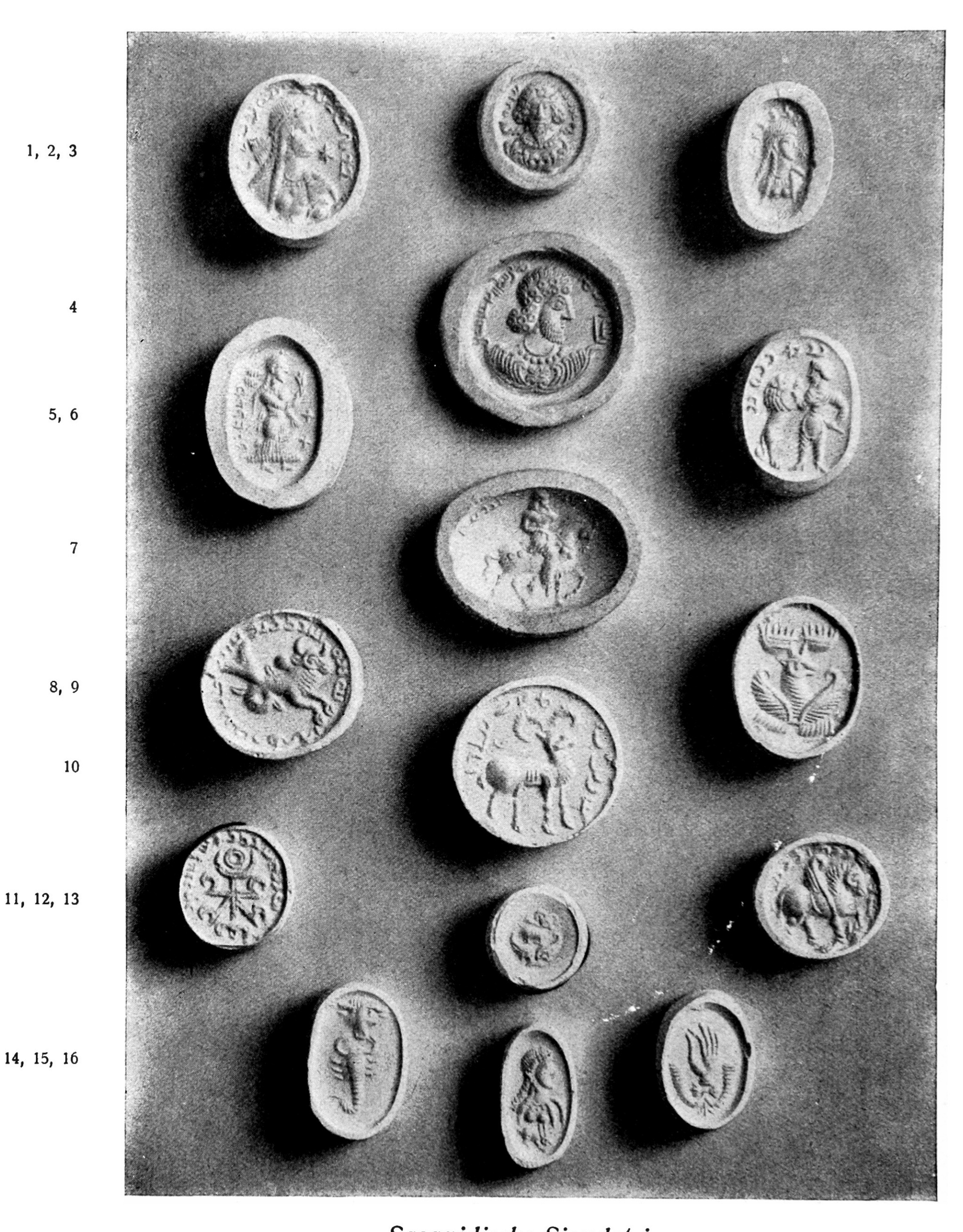
Bronze-Aquamanile (h. 39 cm)
Frühislamisch unter sasanidischem Einfluß
Nord-Persien oder Kaukasusgebiet
Sammlung Graf Bobrinsky, Petersburg



Bronzenes Trink- oder Räuchergefäß mit Gravierung (h. 35 cm)
Frühislamisch unter sasanidischem Einfluß
Persien oder Kaukasusgebiet
Sammlung Graf Bobrinsky, Petersburg



Frühislamische Nachbildung einer sasanidischen Silberschüssel
(h. 35,8 cm)
Sammlung Botkin, Petersburg



1, 2, 3

4

5, 6

7

8, 9

10

11, 12, 13

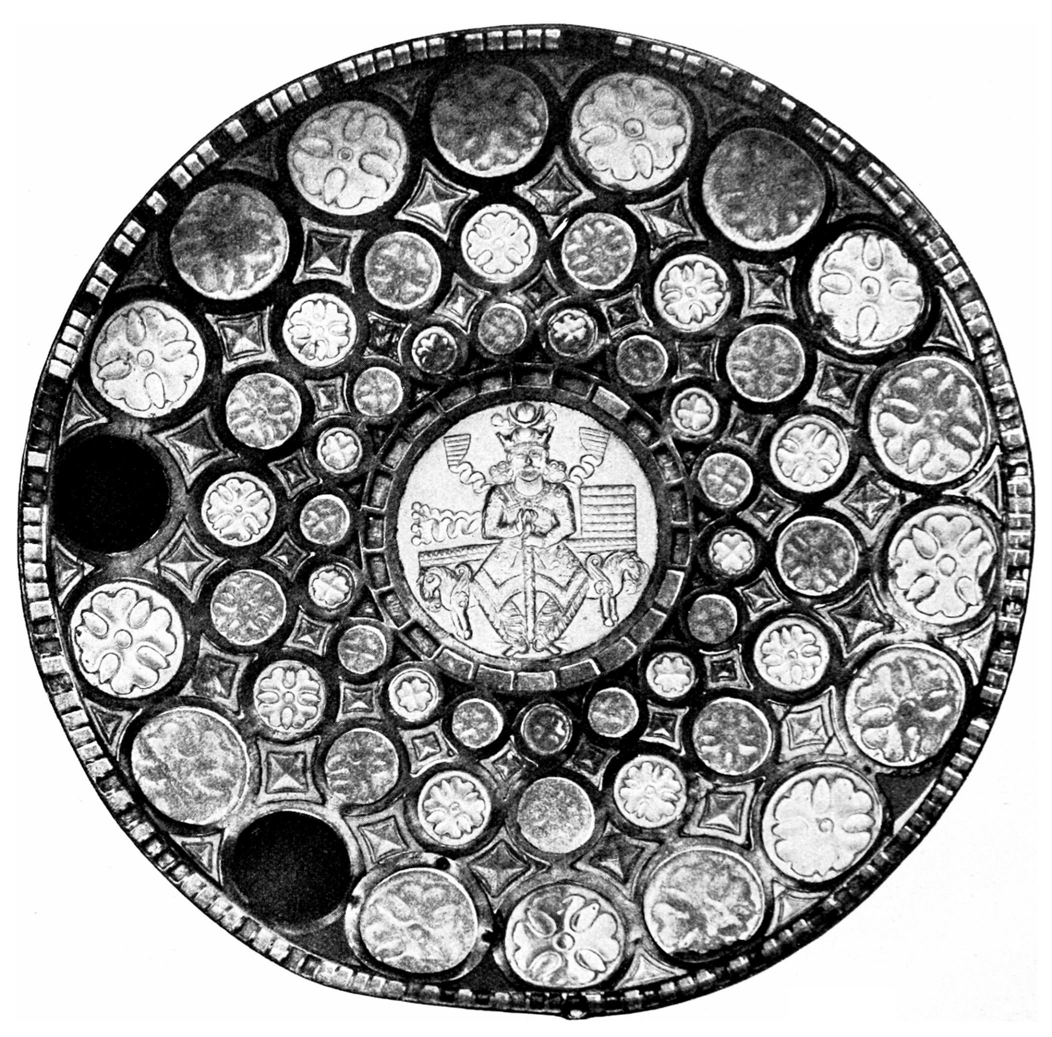
14, 15, 16

Sasanidische Siegelsteine

Abgüsse nach Originalen der Vorderasiatischen Abteilung der Museen (1, 5, 6) und einer Privatsammlung (8–16), Berlin, sowie des Cabinet de Médailles, Paris (2, 4, 7)



Silbermünzen sasanidischer Herrscher
(1–3) Ardaschir I.; (5, 6) Sapor I.; (4, 7–10) Bahram I.; (11, 12) Narseh;
(13, 14) Khusrau II.; 15 Puranducht
Abgüsse nach Originalen des Münzkabinetts der Museen, Berlin



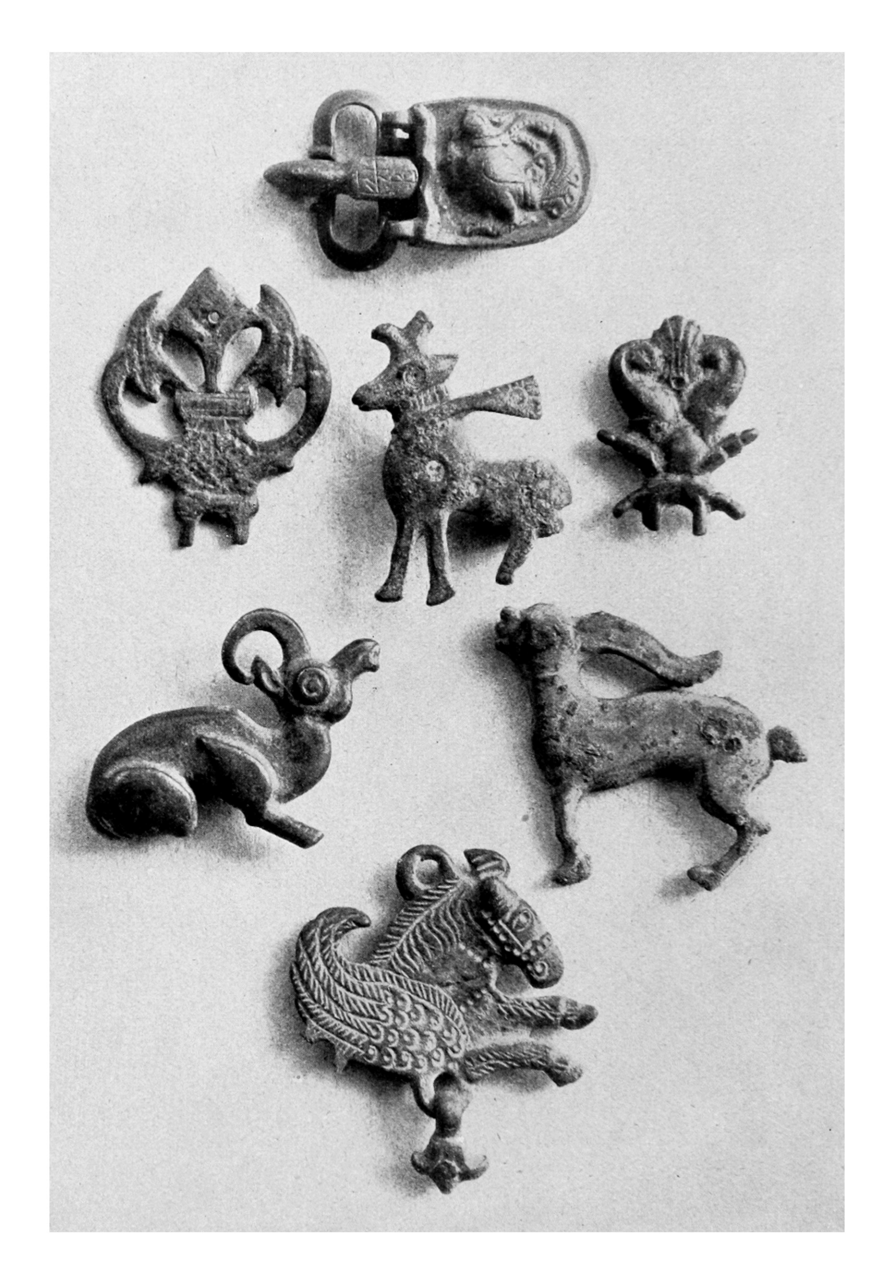
Goldschale des Königs Khusrau II. (590 – 628 n. Chr.)
In der Mitte: Geschnittener Bergkristall mit dem thronenden Herrscher
National-Bibliothek, Paris. Aus dem Schatz von Saint-Denis



Abguß des Siegels eines hohen sasanidischen Beamten,
„des rechtgläubigen Schapur, Magazinverwalters von Iran“
British Museum, London



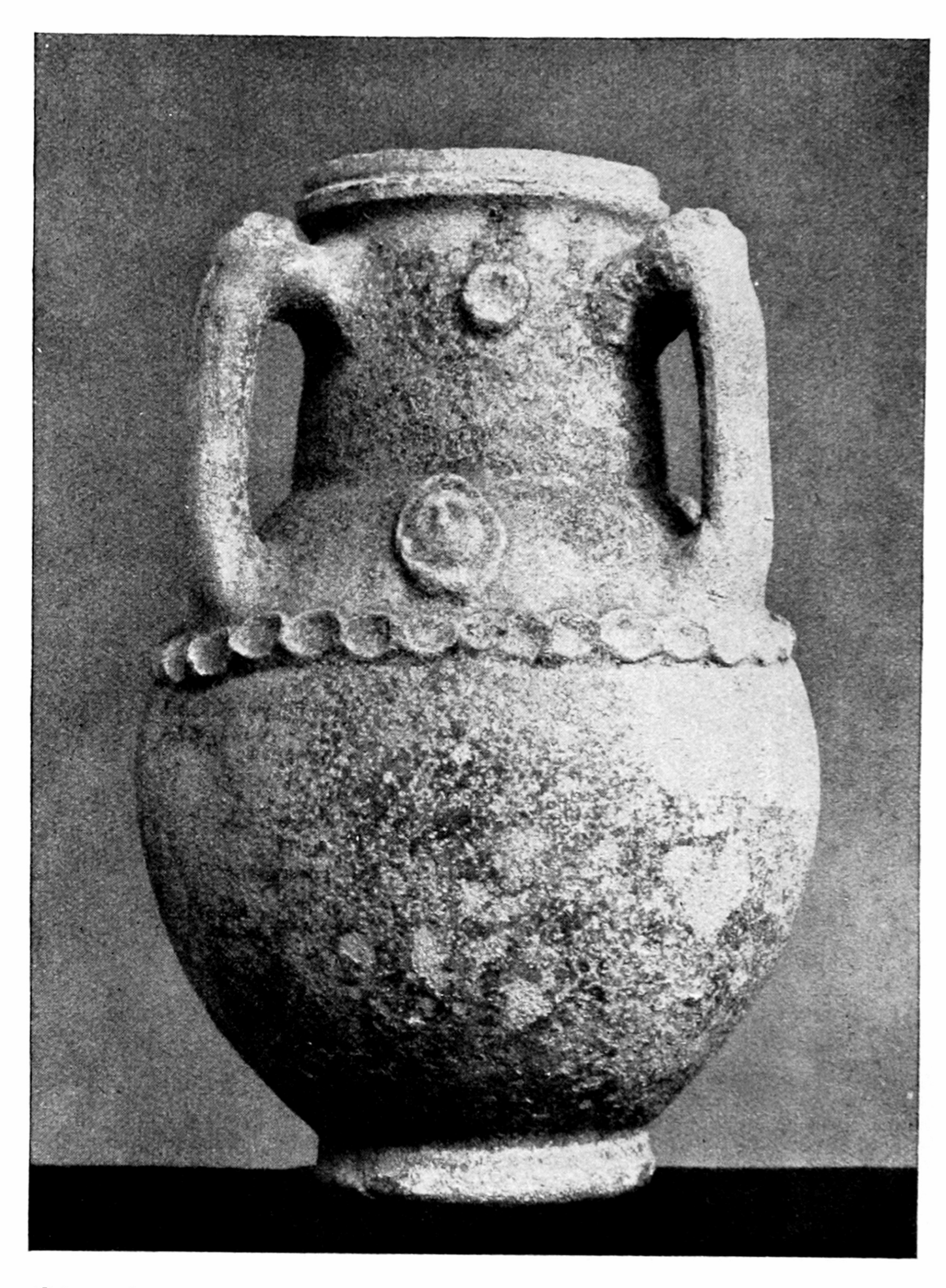
Sardonyx. Reiterkampf zwischen einem sasanidischen Perser
und einem Römer. III. Jahrh.
National-Bibliothek, Paris



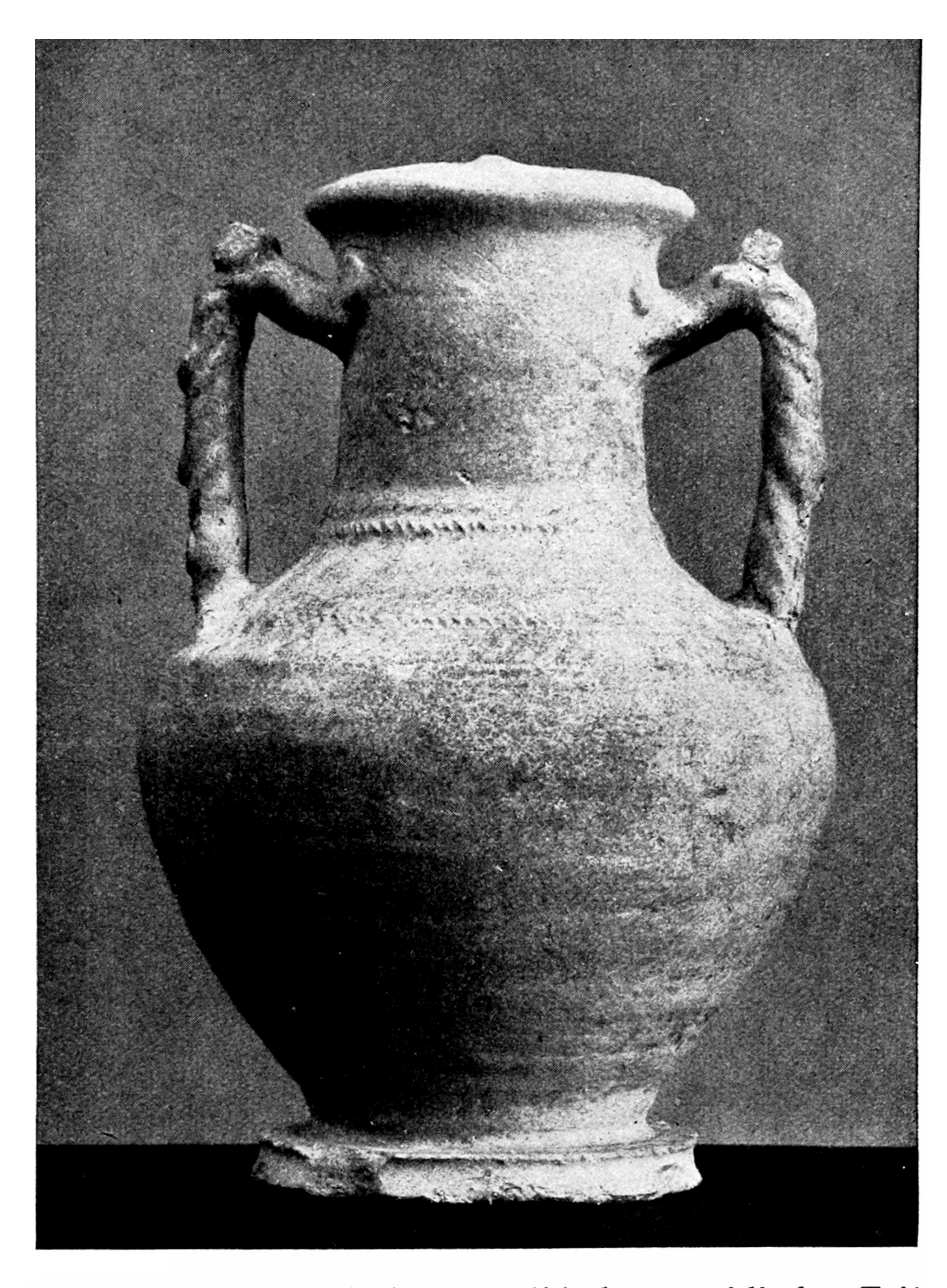
Kleinbronzen sasanidischer Zeit
Schnalle, Beschläge und Anhänger in ornamentaler oder Tierform
Islamische Abteilung und Sammlung Sarre. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



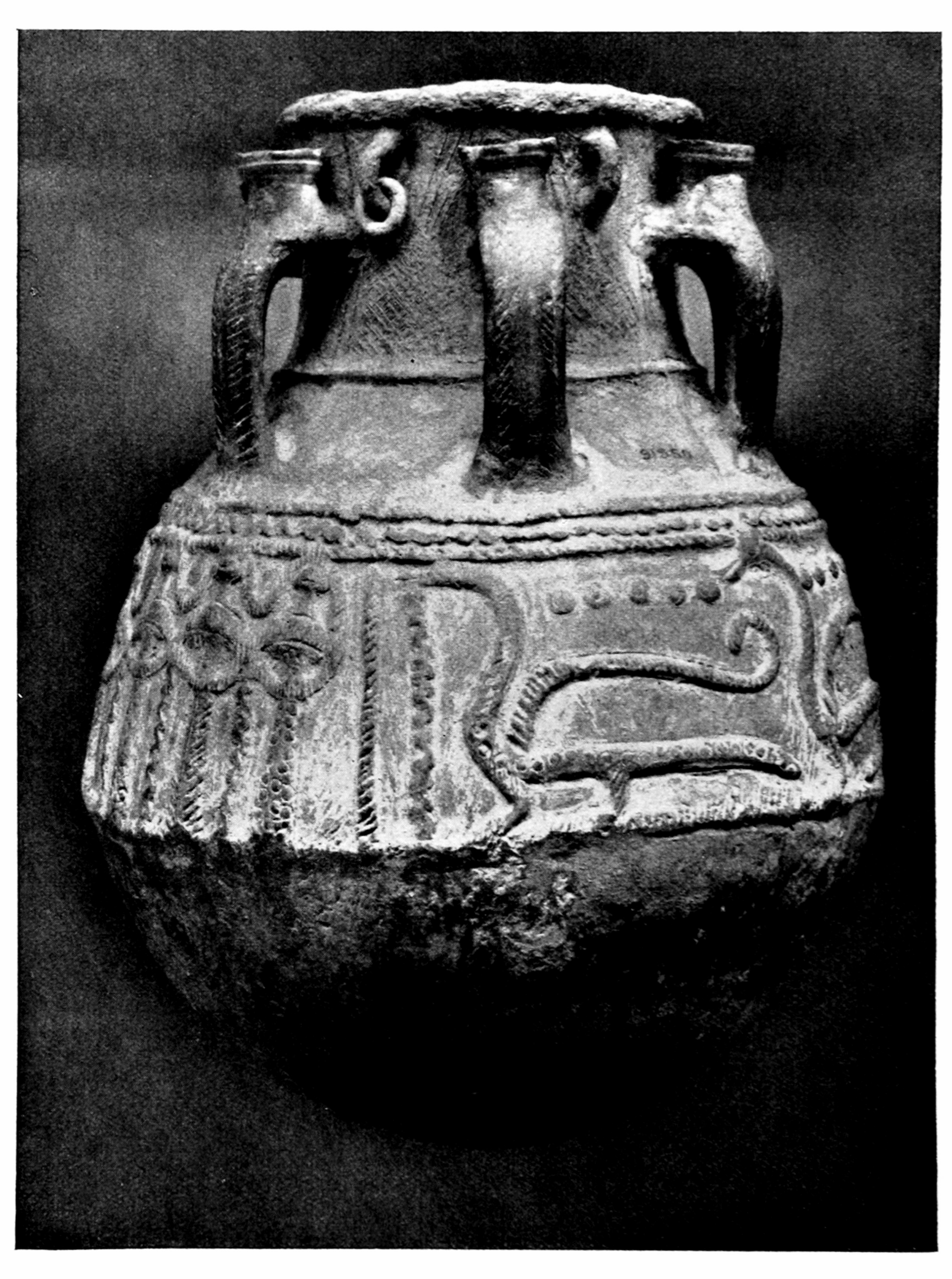
Blauglasiertes Tongefäß parthisch-sasanidischer Zeit
(h. 24 cm)
Reliefdekoration mit geflügeltem Kopf und Reiterfigur
Sammlung Kelekian, Paris



Blauglasierter Henkelkrug parthisch-sasanidischer Zeit
(h. 27 cm)
Syrien-Mesopotamien
Islamische Abteilung der Museen, Berlin



Blauglasierter Henkelkrug parthisch-sasanidischer Zeit (h. 31 cm)
Syrien-Mesopotamien
Islamische Abteilung der Museen, Berlin



Unglasiertes Tongefäß frühislamischer Zeit,
Mesopotamien
British Museum, London

DRUCK VON A. WOHLFELD, MAGDEBURG


THE GEORGE WASHINGTON UNIVERSITY
3 2882 017 116 628